

جسور ثقافية

رئيس التحرير

ما يميز الثقافة، أن مساراتها تتلاقى حتى لو توازيت، ومواردها تتجمع أو تتناقص حتى لو تعرجت أو تباشرت، أو افتقرت، وتنتجها تظهر ولو بعد حين طال أو قصير؛ سواء أكانت ظاهرة الجريان أو اللعمان أو التآلق، أم كمنت وتواضعت وتكاثفت حتى يضيق بها الحيز، فتنبثق؛ تترقرق أو تتدفق..

وما يميز الثقافة أنها لا تئس ولا تموت، مهما أهملت أو تم التغافل عنها، والتغاضي عن خصوصيتها المبتوثة في الأحياء والأشياء والأركان والأزمان والأصواء والأفياء.

وما يميز الثقافة أيضاً أنها لا تنضب، مهما أشتت أو رطبت الأجواء المتوترة، ومهما اضطربت مواقفها، وارتفعت شرارات احتراقها؛ بل إن في ذلك فعالية مرتجاة باستمرار، وحيوية مطلوبة تشحذ عناصرها، وتخلقاً يجدد خلاياها.. وتلك ميزة أخرى هامة؛

فالكثور موجودة، والزوائد عامرة، والطاقات لا تحدد. وأي قصور أو شح أو تخلف أو غياب.. تعود أسبابه إلى أصحابها القاعدين القانعين الغافلين، والمنقبين

منهم المزهوين بما استخرجوا بأدواتهم البدائية، المعجبين بما قدّم لهم منها من استخرجها، وغير المباليين بما يمكن الوصول إليه، وهو أئمن وأغنى؛ أو على الأقل يمكن اختباره والوقوف على حقيقته وفائدته وجدواه بأدوات أكثر قدرة على التمييز، وعقول أكثر انفتاحاً وتقبلاً واستعداداً للتفهم والفهم والافتتاح.. بعد أن تكون قد شحذت، وتعرفت إلى الكثير، وتبصرت في الجهات جميعاً، ولم تبق محكومة بما ورثته، وحبيسة ما لُفّنته مشدودة إلى ما تعرف وتستسيغ، منشغلة بما تيسر، منكفئة إلى ما تتوهم، متيّمة بما تهوى؛ ومن الحب ما قتل..!

وما يميز الثقافة أيضاً أنه يمكن للراغب البدء في أي وقت، وفي أي مكان، بلا مناسبة أو دعوة أو استئذان. وليس معنى ذلك أن الأمر يعود للرغبة فحسب؛ فليس العمل في الثقافة فرضاً كفاية، إن قام به بعض: فرد أو جماعة أو مؤسسة.. سقط عن الآخرين؛ وليس للقيام بفعل ثقافي عبء فرض العين: الواجب الثقيل والهم المقلق والضغط الكبير..

فالحاجس والرغبة، والحماسة والاندفاع الذاتي، والإحساس بالحاجة، والسمي الرضيّ والنزوع إلى الاغتناء والأريحية في التعامل مع الأفكار والآراء والمفاهيم والتجارب.. كل ذلك وسواه عناصر تجعل العمل الثقافي متعة وقيمة وسعادة ومكافأة؛ ناهيك عن المسؤولية والمهمة والحضور المجدي في المجتمع والحياة.

وليس من الممكن للثقافة أن تُعَلَّب أو تُؤَسَّر، أو تُستأثر؛ مهما كان الدافع لذلك، وكائناتاً من كان الساعي إليه، ومهما كانت تلك الثقافة قيمة أو عريقة أو متماسكة أو ذات خصوصية؛ بل إن خصوصيتها المميزة هي التي تخولها الخروج إلى الأحياء الأخرى، لتتال ما تستحق من ألقٍ وتميّز، وتأخذ موقفاً مقدراً ومكانة بقدر أهميتها واكتنازها، وتلعب دوراً في مسيرة الحياة التي لا تتوقف عند أصحابها أو عليهم؛ بل أن تبقى رهينة عاطفة أو أنانية أو خوف عليها..

ولا شك في أن التواصل مع الآخر الذي يمكن أن يكون مغايراً أو متقدماً، أو مختلفاً بيئة وظروفاً وإمكاناتٍ ومساحاتٍ حركة في الزمن أو الوسط.. سيفتح

الأفاق ويحفز وينشط وسيؤدي التفاعل مع هذا الآخر ونتاجه إلى تغيير في الشروط والعناصر والمعايير، نستطيع الاستفادة منه بقدر ما نملك من رصيد حقيقي نفتتح به ونتمثله، ووسائل صالحة متجددة للتعامل مع الظروف والحالات المستجدة، واستعداد نفسي وفكري، وثقة بالنفس..

إن جانباً هاماً من مهمتنا أن نجعل هذا التواصل جزءاً من عملنا، وسبيلاً لإغناء تجربتنا؛ أي أن نكون فاعلين فيه، لا منفعلين بياراته التي تهب شتاً ذلك أو آيينا أو تغافلنا؛ فلم يعد الأمر خياراً في هذا الزمن الذي تشكل ثورة الاتصالات ووسائل ورغبات وحاجات إحدى علاماته الفارقة.

وهذا ما قلناه في أكثر من مرة، وما دعونا إليه مختلف القادرين جماعات أو أفراداً، مستقلين أو متعاونين وهو الأفضل.

ومن هنا، فإن من الطبيعي، ونحن نشغل بالفعل الثقافي، ونعمل في هذا المنحى بالذات، أن نحتفي بظهور دورية أخرى تهتم بالترجمة موضوعاً وبالترجمات موضوعات في شتى مجالات المعرفة؛ فمجلة "جسور" الصادرة حديثاً عن وزارة الثقافة، رائدة ثقافي آخر، ومعبّر إنساني هام، ومنبر فكري ضروري، يستحق كل الترحيبه ويبعث على الغبطة والسرور، ويؤكد جدية الهاجس الثقافي والدوافع الإيجابية والغايات النبيلة.. ولا سيما أن للجهة المصدرة جهوداً وخبرة وتاريخاً وحضوراً وفعالية لمعقود من الزمن، عبر الإصدارات المتنوعة من كتب ودوريات.. فتأتي "جسور" إضافة مهمة إليها، وإلى الإنجازات الأخرى والإسهامات المستمرة في المؤسسات الأخرى كاتحاد الكتاب العرب؛ وخصوصاً مجلة "الآداب العالمية" التي مضى على انطلاقتها أكثر من ثلاثة عقود ونصف العقد.

كما أن مراجعة لما احتواه العددان الصادران حتى الآن من "جسور"، والهمة التي نعرفها لدى المشرفين، والانفتاح الذي نأمله على مختلف الشرائح والمهتمين وأصحاب القدرات، والعلوم والأجناس الأدبية والأفكار.. تجعلنا نشق بما سستيه

المجلة من فرص للاستفادة من المعين العالمي المتغازز، وما ستضيفه من زاد ثقافي إلى رصيدنا الثر، وما تثير من حراك مفيد وأصداء خصيبة.

ولا يعني هذا بآية حال اكتمال المشهد والوصول إلى نهاية المطاف، وتحقيق الغاية المنشودة؛ فالفجوة ما تزال كبيرة بين ما يجري من نشاطات ثقافية عالمية، وما يصدر من كتب ودوريات، وما ينشر من إبداعات وأفكار ونظريات، وما يدور من حوارات.. وبين ما نعرفه منها، أو نتابعه في وقت مناسب؛ وما نزال في حاجة إلى المزيد من الجسور التي تؤمن العبور في الاتجاهين، وليس في اتجاه واحد. وأملنا يبقى ويزداد، ورغبتنا تتضاعف بخطوات جادة أخرى، يقوم بها أصحاب الاهتمام والمسؤولية والإمكانية؛ فما يميز الثقافة أيضاً وأيضاً أن أي مسمى جدي يفيد الكثيرين، وقد تعم فائدته على الجميع، وهو حق وواجب لا يمحط حقوق الآخرين ولا يضعف واجباتهم، وليس بديلاً عن أي مشروع آخر، ولا يلغي أي جهد؛ بل يشكل عامل دعم وتحفيز على المزيد من الجهود التي لم يفت أوانها.. وكلما كان الإقدام أقرب والمخطو أسرع والاستعداد أُمير، كانت الفائدة أكبر، والصدى أعمق وأوسع، والأثر أكثر إقناعاً وجدوى. ■

د. غسان كامل ونسوس

الثقافة، والترجمة، والتواصل

ماتيو غيدير

ت: د. محمد أحمد طنجو



ترجمة الثقافة

إن مفهوم الثقافة مهم في مجال التواصل متعدد اللغات، لأنه يساعد على تصور وحدة الإنسانية في تنوعها بعبارات تختلف عن العبارات البيولوجية. ويقدم هذا المفهوم أكثر الأجوبة شفاء لمسألة الاختلاف بين الشعوب. فالإنسان في جوهره كائن ثقافي، وكل ما يقوم به مشبع بثقافته. ويُعد إدراك هذا الأمر مفتاحاً لمقاربة الاختلافات والتشابهات الثقافية بين البشر.

(1) (ترجمة الفصل السادس من كتاب التواصل متعدد اللغات. للترجمة التجارية والمؤسسية:

La communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle

الصادر في عام 2008 عن دار النشر (de boeck).

يتميز التأمل في مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية والاجتماعية بتوجهات عدة، ويمكن تحديد هوية مدرستين أساسيتين تجمعان بين مختلف المفاهيم الحالية للثقافة. والمدرستان إرث من القرن التاسع عشر: هناك من جهة، المفهوم الفرنسي culture، الذي يعبر عن نزعة إنسانية وعمومية؛ ومن جهة أخرى، المفهوم الألماني kultur، الذي يعبر عن نزعة عرقية وتخصيصية particulariste.

يسعى مفهوم الثقافة الألماني إلى إبراز كل ما يخص شعباً ما، وما يميزه عن الشعوب الأخرى. إن هذه الحاجة إلى التخصيص ناجمة عن انفصال سياسي يريده المفكرون الألمان التغلب عليه من خلال وحدة ثقافية. وأما في فرنسا، فالوحدة السياسية أمر مقرر ولا حاجة لتعزيزها، الأمر الذي يفسر كيف أن أفكار التنوير والثورة الفرنسية طبعت المفهوم الفرنسي بطابعها مركزة على صفته الإنسانية، وذلك في إطار رؤية شاملة وكونية.

خلاصة القول: إن الاتجاه التخصيصي الذي تسوده فكرة التنوع يؤكد أنه لا توجد ثقافة واحدة وإنما ثقافات قومية عدة، بينما يؤكد الاتجاه العمومي الذي يعلن من شأن الوحدة أن التنوع مظهر من مظاهر وحدة الثقافة الإنسانية. ويفضل البعض ممن تأثروا بهذين الاتجاهين الثقافة من دون اعتبار الاختلافات بين المجموعات الإنسانية، بينما يتمسك آخرون بالاختلافات التي تقودهم إلى الكلام على ثقافات مختلفة؛ لا بل عدوة.

لقد طبعت مختلف استراتيجيات التواصل متعدد اللغات بأحد هذين المفهومين. ويمتدح البعض توحيد الثقافة إيماناً منهم بثقافة كونية توحد الكائنات الإنسانية؛ بينما لا يؤمن البعض بهذا التوحيد، وذلك بسبب وجود ثقافات عدة ومجموعات ثقافية. وهكذا يتبنى المرء منهجاً تواصلياً معيناً حسب تصوره للثقافة. وهذا صحيح كما رأينا، ليس فقط بالنسبة إلى تكييف الإعلانات، ولكن أيضاً بالنسبة إلى توطئ مواقع الويب التجارية والمؤسسية.

تمر هذه المناهج العملية غالباً بمقاربتين تصورتين للثقافة تبدوان متناقضتين، ولكنهما متكاملتان للغاية. يتعلق الأمر بالمركزية العرقية ⁽¹⁾ethnocentrisme

(1) (نزعة في الإنسان لرفع شأن قومه وبلده، المترجم).

وبالنسبة relativisme، يتمحور الجدل إذن حول مفهومي ترتيب الثقافات في طبقات، ورفض كل نوع من الترتيب ولكن التوفيق بين المفهومين بوصفهما مبدأين منهجيين ممكن، ويساعد على اندماج «الثقافة» اندماجاً أفضل في عملية التواصل متعدد اللغات.

يتصور التقليد الفرنسي القرد كائناتاً يميل طبيعياً إلى أن يكون «عرقياً» أي مدركاً لخصوصيات ثقافية تجعل منه جزءاً من ثقافة متميزة عن الثقافات الأخرى. ولكن ينبغي ألا يكون هذا الإدراك مرادفاً لأي تراتبية ثقافية مقترنة بالعرقية غالباً. ففي حين إن النظرة المركزية العرقية تميز في الواقع ضمن مجموعة من الثقافات ثقافة «متفوقة» أو «أفضل»، نجد أن النظرة النسبية تسعى إلى تحديد هويتها من دون ترتيبها، ومن دون محو الاختلافات الثقافية. إن الثقافة تقوم دائماً على نظام، وليست أبداً تابعة كلياً أو مستقلة كلياً، حتى عندما تكون «خاصة» سياسياً واقتصادياً (غرينيون وباسرون 1989 Grignon et Passeron). وإن كان ينبغي معرفة تقدير الارتباط، أو بالأحرى الترابط، فإنه ينبغي أيضاً، بفضل تطبيق دقيق للمبادئ المنهجية، معرفة كشف الاستقلال الذي يميز كل نظام ثقافي.

إن هذين المفهومين، أي «النظرة العرقية» و«النسبية الثقافية» يمكن أن يسمحا بدراسة الثقافات ضمن توازن ليس من السهل دائماً بلوغه، ولا سيما في مجال التواصل الذي يسعى لأن يكون فعالاً. وإن توضيح مفهوم الثقافة يمر أيضاً عبر تحديد علاقات الثقافة باللغة التي تحتضنها. وإن الآراء عديدة في هذا الخصوص ومتباعدة بالنسبة إلى التأثير الذي يمكن أن تمارسه إحدهما على الأخرى («الثقافة» و«اللغة»).

إن أعمال سايبير وورف Sapir et whorf، في مجال العلاقات بين الثقافة واللغة، هي من أكثرها شهرة، وقد أثارت دراسات عديدة. لن أعود إلى هذه النظريات، ولكنني سأتوقف عند فكرة أساسية تقول بوجود علاقة قوية جداً بين اللغة والثقافة في الخطاب (كاتان 1999 Katan). وإن كانت كل لغة تملك طريقة خاصة بالتعبير عن الثقافة والمفاهيم - لكل لغة مفرداتها وتركيبها وقواعدها - فإن ذلك لا يعني أنها لا تستطيع تصور مفاهيم ثقافات أخرى وأفكارها، وفهمها، وحتى التعبير عنها.

هناك في هذا الصدد معسكران مختلفان: يرى البعض أن اللغة تؤثر في الثقافة وتساعدتها، ليس فقط على وصف الواقع، وإنما أيضاً على نمذجته؛ ويعدّ البعض الآخر أن اللغة تعكس الثقافة، وأنها ناطق فعلي باسم تجلياتها وقيمها، وسيط من جملة وسطاء آخرين. وهكذا، لا يمكن إنكار العلاقات بين اللغة والثقافة، ولكن اللغوي والثقافي يبدوان حقليين متميزين، ومستقلين عن بعضهما بعضاً (لادميرال وليبيانسكي 1989: 97).

إن اللغة لا «تعبّر فقط» عن واقع موجود مسبقاً، وهي أيضاً الحقل الذي يتشكل فيه هذا الواقع. وهي طريقة مفضلة للوصول إلى الثقافة، ليس فقط لأنها تقدم لنا صورة عنها، ولكنها أكثر من ذلك لأنها تسعى إلى إنتاجها (لادميرال وليبيانسكي 1989: 101).

يمكن، انطلاقاً من التوضيحات السابقة، تحديد «قاسم ثقافي مشترك» لكل مجتمع، وهي ثقافة أكبر عدد من الأفراد تم اكتسابها بتأثير الآخرين، في إطار العلاقات العائلية والاجتماعية، ولكن أيضاً من خلال وسائل الإعلام، سواء بالتوضيح، والاستيعاب، والنشع، والتقليد، أو بالتلقين أيضاً.

يطلق غاليسون Galisson على هذا القاسم الثقافي المشترك اسم «شحنة ثقافية مشتركة» Charge Culturelle Partagée (C.C.P.). وتعرّف هذه الشحنة بأنها «القيمة المضافة» للدلالة العادية للكلمات. وهي غير مفهومة في القواميس اللغوية، ولكنها تنتمي إلى المجال البراغماتي: إنها تتعلق بالعلاقة التي تبنيها العلامة اللغوية مع مستخدميهما وليس مع علامات اللغة الأخرى (Galisson 1987: 134).

يمكن أن يؤمن مفهوم «الشحنة الثقافية المشتركة» دخولاً عملياً إلى مجال الترجمة والتواصل متعدد اللغات. وإن أكثر الناس، باستثناء ثنائيي اللغة، تعلموا لغة أجنبية من دون التركيز على القيمة الثقافية للكلمات. ومن هنا جاءت النصيحة الشائعة جداً بالعيش لفترة معينة في بلد اللغة الأجنبية بهدف فهمها فهماً أفضل.

إن اختلاف اللغات الثقافي، المهم على وجه الخصوص لنجاح الترجمة والتواصل، يُفسر بسهولة بسبب موضوعية المدلول وذاتية الشحنة الثقافية المشتركة: «إن موضوعية المنهج الدلالي وذاتية المنهج البراغماتي يفسران إذن جيداً أن علامات

متعادلة في لغتين مختلفتين» (الناشئة بالتالي عن تقطيع الواقع نفسه (découpage) أي الناشئة عن المرجع نفسه référent يمكن أن يكون لها مدلولات signifiés متطابقة وشحنات ثقافية مختلفة. مثال ذلك أن كلمة «بقرة» vache لها بلاشك المدلول نفسه في الهند وفي فرنسا (أنثى الثور)، ولكن ليس الشحنة الثقافية المشتركة نفسها: البقرة «محمية» لأنها «مقدسة» في الهند، في حين أنها «تُستغل» في فرنسا لأنها «مصدر للغذاء» (Galisson 1987: 138).

إن تكافؤ الكلمات في الألسن؛ أي تطابق مدلولاتها، لا يعني توافق شحناتها الثقافية. ومن هنا جاءت صعوبة ترجمة الرسائل التواصلية من لغة إلى أخرى.

2- التواصل بين الثقافات

يسمح الحديث هنا عن التواصل بين الثقافات بإبراز الجانب الحيوي للثقافة، المهم على وجه الخصوص للترجمة. وإن العلاقات والمبادلات بين الثقافات المختلفة تساهم في تكوينها وتطورها المتبادل. بيد أن المهم في التواصل الثقافي هو على الأصح مجاله التفاعلي، في مقابل المجال المقارن في التواصل اللساني (لادميرال وليبيانسكي 1989: 10) (Ladmiral et Lipianski).

إن التواصل بين الثقافات «يشير اضطرابات» لأنه يتجاوز المعرفة اللغوية. والواقع أن اللغة ليست سوى قمة جبل الجليد المغمورة (Katan 1999). وإننا نعتقد غالباً أن عدم تكلمنا اللغة نفسها هو العائق الوحيد الذي يمنعنا من التفاهم، في حين أن إتقان لغة أجنبية لا يضمن بمفرده التفاهم بين أناس مختلفي الثقافات، إن لم تصاحبه معرفة الثقافة المعنية.

ولهذا السبب لا يمكن أن يتم تكييف التواصل من دون اعتبار جذبي لمختلف الجوانب الثقافية المتعلقة بالموضوع: «ينبغي أولاً إدراك أن المقصود بالتواصل بين الثقافات العلاقات التي تنشأ بين أشخاص أو مجموعات تنتمي إلى ثقافات مختلفة. فالمهم هنا هو الفعل العلائقي حتى وإن حمل معه خلقية من التصورات، والقيم، والمذونات، وأساليب الحياة، وأنماط التفكير الخاصة بكل ثقافة» (لادميرال وليبيانسكي 1989: 11) (Ladmiral et Lipianski).

إن ذلك يفسر سبب اهتمام المعلنين بمختلف «الأساليب القومية»: إنها مرآة الثقافات المحلية (مواج 1998 Mooij). ولكن، ليكون هناك تواصل فعلي بين الثقافات، ينبغي على المترجم أن يوضح أحياناً قيماً ومرجعيات ثقافية، وأيديولوجية، وظرافية، ووجودية، لأن «اللغة ليست مجرد أداة للتواصل؛ إنها أيضاً تعبير عن الهوية الثقافية» (لادميرال وليبيانسكي 1989: 17 Ladmiral et Lipianski).

يرى العالم الإنساني الأمريكي إدوارد ت. هيل Edward T. Hall أن كل ثقافة تمتلك نظام عمل خاصاً. تُفسر صعوبة معرفة النظام الخاص (الضمني والفطري) بكل ثقافة بحقيقة أنها لا تنكشف فعلياً إلا من خلال مقارنتها بالأنظمة الأخرى. وقد قادت هذه الملاحظة هيل إلى دراسة مختلف أشكال التواصل في ثقافات عدة. استدل هيل في دراسته على التحكم بالسياق والزمان والمكان في كل ثقافة.

تساعد هذه المعالم على تحديد نمطين أساسيين من الثقافات وفقاً لمميزاتها السياقية والزمانية-المكانية. يتم التواصل في كل ثقافة في سياق غني نوعاً ما حسب درجة توضيح الرسالة. يعني ذلك أن رسالة قليلة الوضوح غنية سياقياً، وأن رسالة واضحة جداً فقيرة سياقياً. يدور الكلام عندئذ على ثقافات غنية السياق وثقافات فقيرة السياق (هيل 1979 Hall).

يرى هيل بذلك أن معظم الثقافات الآسيوية غنية السياق، وأن الثقافات الغربية فقيرة السياق، ولكن كل ثقافة فريدة في منظومتها الإرجاعية (الإحالية) الخاصة بها. وهكذا تقع الصين واليابان على سبيل المثال على حدود «السياق الغني»، بينما تقع ألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة في طرف «السياق الفقير». ومن الثقافات الغربية «غنية السياق» ثقافات جنوب أوروبا، وذلك على العكس من ثقافات الشمال.

يشير مقياس هيل إلى اتجاهات كبرى أكثر من إشارته إلى حقائق تواصلية. وإن ذكر الاتجاهات يعني أنه لا توجد ثقافات غنية السياق أو فقيرة السياق كلياً. ويتم التواصل في سياق غني نوعاً ما حسب المجالات، والأوساط، والمتكلمين. هذه على سبيل المثال حالة السياق الثقافي الفرنسي: لم يكن أبداً من السهل جداً على الأوروبيين في الشمال أو الأمريكيين أو الإنجليز فهم الغاليين Gaulois. ربما لأن الثقافة

الفرنسية خليط معقد من المؤسسات والمواقف التي يتراوح سياقها غنياً أو فقيراً بالتناوب. وإنه ليس من الممكن دائماً بالسبب إلى الأجنبي أن يهتدي إلى طريقه فيها (هيل 1979: 109 Hall).

إن إدراك الرسائل ذات السياق الفقير في الثقافات الأجنبية أكثر سهولة من إدراك الرسائل غنية السياق؛ فالرسائل الأخيرة راسخة رسوخاً عميقاً في مضمرات لا يدركها ويفهمها كلياً إلا أفراد الجماعة الثقافية أو «المعتادون عليها»، وتختلف عن رسائل السياق الفقير الأكثر مباشرة والحالية من الغموض

إن هذه الاختلافات السياقية مفيدة جداً لتحقيق التواصل اللفظي وغير اللفظي. وقد تم لهذا السبب إجراء دراسات عدة لإعلانات دولية أخذت بعين الاعتبار سياقات هيل، ولا سيما تحليلاته المتعلقة بالأبعاد الثقافية للزمان والمكان

وهكذا يتغير مفهوم المكان من ثقافة إلى أخرى، ما يشكل عائقاً أمام التواصل. يقدم هيل على سبيل المثال عادة العمل في مكتب معق الباب لدى الألمان، وذلك على العكس من زملائهم الأمريكيين الذين يرون أن الباب المغلق قد يعني أنهم سيؤمضون المزاج أو منزعوهم من أمره (هيل 1966 Hall)

ينطبق الأمر نفسه على الزمان الذي يعبر الإحساس به أيضاً من ثقافة إلى أخرى (هيل 1983 Hall). يساعد الاختلاف بين الزمن أحادي اللون temps monochrome والزمان متعدد الألوان temps polychrone على تمييز الأشخاص الذين لا يقومون إلا بمهمة واحدة من القادرين على القيام بأعمال عدة ومتابعتها في الوقت نفسه. وقد لوحظ وجود علاقة متبادلة بين الثقافات غنية السياق والزمان متعدد الألوان من جهة، وبين الثقافات فقيرة السياق والزمان أحادي اللون من جهة أخرى. لكن هذه الاتجاهات الزمانية يمكن أن تتغير وفقاً لمجالات الحياة والمواقف التواصلية. هذه هي على سبيل المثال حالة الثقافة اليابانية أحادية الزمن في العمل، ومتعددة الزمن في العائلة.

يتصف نموذج هيل الثقافي بأنه يضيف أهمية كبيرة على الجانب غير اللفظي وغير المحدد في الثقافة، مهما كان البعد المدروس: الأبعاد السياقية، والزمانية والمكانية. ولذلك ينبغي أخذ هذا الطابع الضمني، والخفي، والصامت للتواصل بين الثقافات بعين الاعتبار، الذي يصعب جداً التحكم به، والذي يبدو مع ذلك مهماً جداً للعلاقات بين الثقافات بعامة ولعملية الترجمة بخاصة.

تعّد المدرسة الهولندية (هوفستيد Hofstede، ومواج Mooij، ويوزونيير Usunier) أن الثقافة تشبه «برمجة ذهنية» تقوم على قيم تم تعلمها في السياق الأصل. وتوضح أعمالها وحود تناخلات بين المكونات الثقافية وتنظيم الشركات. وقد طبق المبدأ خماسي الأبعاد الذي وضعته بنجاح في التسويق الدولي (يوزونيير 1999 Usunier). فكل ثقافة قومية في هذا النموذج تتكون من أبعاد تقوم على أنظمة من القيم القابلة للتكميم (لتحديد كميتها) فالشبكة التي تساعد على تحديد الهوية تقوم على «خمس أبعاد كونية»:

- 1- التوجه الزماني.
- 2- التحكم بالمخاطر.
- 3- الفارق التسلسلي.
- 4- الذكورة-الأنوثة.
- 5- الفردانية.

تمثل النقاط التي أعصبت لكل دولة وفق هذه الشبكة متوسطاً، لأن أفراد الدولة نفسها ليسوا جميعاً متماثلين في دمجهم هذه الأبعاد وهكذا تظهر الثقافات الآسيوية في ما يتعلق «بعد النوع الاجتماعي» وفقاً لك. سولاً للبلدان، يعترف بتقويم للعلاقات بين الأشخاص، بينما يعمل الثقافات الغربية في سداد مضاربه «تصالحية» حيث يضطر الناس بسبب ثقافتهم إلى تفكير قصير الأمد، وإلى الاهتمام قليلاً بالعلاقات بين الأفراد.

وأما بخصوص «بعد التحكم بالمخاطر» أي الطريقة التي يتناول فيها أفراد مجتمع ما المخاطر، فيلاحظ أن الثقافات لا تنظر إلى المخاطرة بالطريقة نفسها: إن بعضها يشجعها، وبعضها الآخر يتجنبها. فالفرنسيون على سبيل المثال يخاطرون قليلاً عندما نقارن سلوكهم في التجارة والأعمال مع سلوك الأمريكيين. ينتج عن ذلك أن المفاوضات التجارية معهم تستغرق وقتاً أطول.

يتعلق «بعد الفارق التسلسلي» بدرجة التفاوت المنتظرة والمقبولة لدى أفراد مجتمع ما: احترام التسلسل بين الرؤساء وموظفيهم، والفارق بين من يتمتع بتأهيل عال ومن لا يحمل أية شهادة إنه لمن المعروف أن الأمريكيين أقل تعلقاً بالتسلسلات وبمظاهرها الرمزية، وذلك على العكس من الفرنسيين والألمان الذين يولونها أهمية كبيرة.

يساعد بعد الذكورة - الأنوثة على قياس الأهمية الممنوحة للتعاون والتكافل والمحيط الاجتماعي (قيم أنثوية)، أو على العكس من ذلك، للطموح، والسلطة، والتملك (قيم ذكورية). ففي المفاشات التجارية، تولي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة ذكورية (الدول الأنجلوسكسونية) أهمية كبيرة للحجج العقلية، بينما تعطي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة أنثوية (مثل الدول الاسكندنافية) أهمية أكبر للحجج العاطفية.

وأما الفردانية بصفتها بعداً فهي تخبر عن تقويم الحرية والاستقلال في بعض المجتمعات. إن هاتين القيمتين تأتيان في المقدمة في البلدان فردانية الثقافة مثل بريطانيا العظمى، والولايات المتحدة؛ الأمر الذي يجعل الانفتاح على الخارج طبيعياً أكثر. وبالمقابل، بذوب الفرد في الجماعة في البلدان التي تتمتع بثقافة جماعية قوية، ويشكل حلقة صغيرة بين أعضائها.

تستمر هذه الأبعاد وتظهر في التواصل متعدد اللغات رغم عولمة الاقتصاد والتجارة. إن تحليل العلاقات الثقافية يساعد على توضيح ظاهرة الثقافة acculturation وليس التوحيد الثقافي. ملاحظ في الواقع أن الإنسانية آلة لصنع الاختلاف. فكل ثقافة، وكل جماعة تصور بحفظها، وتدافع عن هويتها بوضع البضائع المستوردة في سياق جديد وشكل أظط إبداع تعافي أخرى بفعالية توازناً في مقابل الإبداع الأمريكي، ولأسيب في أوروبا، وأسيا، وأمريكا اللاتينية. وينبغي عدم تبسيط الثقافة ووطنفها العديدة إلى الصناعات، وإلى سوق المنتجات «الثقافية» [...] إن الخلط بين الصناعات الثقافية والثقافة، يعني عدّ الجزء كلا (وارنييه Warnier 1999: 106).

يعبر أنهولت (Anholt 2000) عن رأي مماثل، ويرى أن سيطرة الثقافة الأمريكية في التجارة الدولية نتيجة مصادفة محدودة في فترة معينة، هي نهاية القرن العشرين، ولا تهدد ثقافات كوكبنا الأخرى الأكثر قدماً، والأكثر رسوخاً في أرض عمرها أحياناً آلاف السنين: الثقافة الصينية، واليابانية، والهندية، والعربية، وكل الثقافات القديمة التي ينبغي عدم بخس قدراتها على المقاومة واستعدادها للتغير والتكيف. إن مفهوم الإنسانية المكونة من ثقافات لا تزول بالتأثير في بعضها بعضاً مائل أيضاً في تحليلات القمة العالمية لمجتمع المعلومات (SMSI، Genève 2003) التي تشجع التنوع اللغوي والثقافي. وإذا كنا في الواقع نحيش في عصر يتميز بزوال

الحدود المتزايد، فإن كوكبنا أصبح هذه القرية التي تجعل ما «مواطني العالم». يؤدي هذا الانتماء المشترك إلى ثقافة جديدة في طور الولادة، متشابهة ومختلفة في آن معاً مع الإسهامات الثقافية التي صنعتها، وهي ثقافة التواصل مع الآخر بلغته، وإنما انطلاقاً من سماتنا الخاصة. وباختصار، تسهل الترجمة إمكانية تواصل متعدد اللغات يراعي التنوع اللغوي والثقافي.

ويقدم التواصل المؤسسي في هذا الصدد أمثلة مفيدة في مجال الصحة العامة. وتساعد دراسة الحالات المقدمة لاحقاً على إدراك إشكالية التعددية الثقافية في التواصل متعدد اللغات.

3- التواصل متعدد اللغات والتعددية الثقافية:

يشكل مجال التواصل الطبي والتواصل في الصحة العامة أمراً جديداً. ومع ذلك، يشهد هذا التواصل توسعاً دائماً بشكل «غلوبرا الطيور» والبدانة، والاكتئاب، والأمراض المرتبطة بالبحر الكم نفسه من الموضوعات الطبية التي تحاول مختلف الهيئات الوطنية والدولية «التواصل» بنائب.

والواقع أن التواصل في مجال الصحة العامة أصبح ضرورة. ف وراء التواصل «الجيد» تكمن تحديات حقيقية تتعلق بصحة السكان. يسعى على سبيل المثال القيام بالتوعية لتفادي تهديدات محتملة، وكذا هيئة السكان. لعكر بالتواصل حول أنفلونزا الطيور وحول وباء عام. تدرج موضوعات الصحة بشكل عام في الحملات الإعلامية، وتصبح بذلك أولويات في الصحة العامة على مستوى منطقة أو عدة دول. يتم هذا عبر الأنترنت ولاسيما من خلال المواقع المؤسسية المخصصة للصحة. وتطرح عندئذ مسألة إدارة التنوع الثقافي للسكان في تنفيذ حملات التوعية الأساسية هذه. هناك بطريقة مبسطة جداً، نمطان رئيسيان من التواصل يمكن تمييزهما على الشبكة العنكبوتية:

1- التواصل متعدد الثقافات الذي يركز فيه الفاعلون على ما يميز المجتمعات أو مختلف المجموعات الاجتماعية والعرقية المستهدفة؛

2- التواصل بين الثقافات الذي يركز على ما يوحد بين السكان، والذي يبرز النقاط المشتركة بين المجموعات السكانية والثقافية الأصل.

تؤدي هاتان المقاربتان المتباعدتان إلى اختلافات مهمة على المستوى التواصل، لأن التنوع اللغوي والثقافي لم يؤخذ بعين الاعتبار بالطريقة نفسها. ولهذا يلاحظ

وجود معالجة مميّزة حسب البلدان. ولتوصيح هذه التوجهات، سوف أحلل نموذجين رئيسيين: النموذج الأمريكي القائم على التعددية الثقافية، والنموذج الفرنسي الذي يستند إلى الحوار بين الثقافات.

3-1- النموذج الأمريكي:

يراعي نموذج التواصل الأمريكي متعدد اللغات المجموعات اللغوية والثقافية، فيعدها كياناً علاجياً ويشكل تصوره الصحي القائم على تقديم خدمات توضيحاً جيداً لأخذ التنوع بعين الاعتبار. إن تقديم الخدمات هذا موجه في الحقيقة إلى المجموعات السكانية التي تعيش على الأرض الأمريكية، والتي تعدّ متميزة ومختلفة رغم تكوينها الأمة الأمريكية.

وهكذا، إذا نظرنا إلى الموقع الرسمي الحاص من وزارة الصحة الأمريكية، فيمكننا الملاحظة ابتداء من المسمى «الخدمات الصحية والإسبانية» Human Services Health & مفهوم «الخدمات» إن هذا الحذر التواصلى يكشف عن النظر إلى الصحة من زاوية تقديم خدمات للأشخاص بدون كل شيء. ربانز وعلى العكس من ذلك، ينظر إلى هذه الكلمة على أنها في فرنسا، ولأسماء المحرقين في مجال الصحة. وإن كانت «إدارات الربانز» موحدة حصة في المستشفيات الفرنسية، فإن فئة «الربانز» قليلة الاستخدام في الحياة العملية.

تظهر هذه الفئة في الموقع الأمريكي على الصفحة الرئيسية. ويستخدم موقع وزارة الصحة لذلك التسمية «فئات خاصة من السكان Specific Populations»، التي نستحق اهتماماً خاصاً (يمكن الاطلاع على نسخة من الشاشة على الموقع www.guidere.org).

عندما يصل مستخدم الأنترنت إلى العنوان Specific Populations، فإنه يجد نفسه أمام فئات من الأشخاص مصنّفين وفق مختلف أنماط التمييز: تمييز جنسي Gays & Lesbians، وعرقي Ethnic & racial Minorities، وسياسي Immigrants & Refugees، واجتماعي Homeless، وحرقي agricultural Workers، إلخ.

لا يوجد على مستوى رؤوس العناوين أي مدخل خاص باللغة. وقد وضعت لخدمة مستخدمي الأنترنت نصوص بمختلف اللغات ضمن الفئات الموضوعاتية. وإن كان تنوع المعلومة اللغوية متوفراً فعلياً في الموقع فإنه لا يمكن الوصول إليه مع ذلك على الفور.

تساعد دراسة الموقع الحكومي المخصص للنساء (www.womenshealth.gov) على تعميق إشكالية التنوع اللغوي للتواصل. والواقع أن الرسالة الموجهة للنساء اللواتي يعيشن على الأرض الأمريكية تقدم مثلاً مهماً لتكييف التواصل حسب النموذج الأمريكي، نظراً لأن المعلومات تقوم على معايير عرقية. وهكذا يظهر بوضوح على الشريط العلوي في الموقع الحكومي المخصص لصحة النساء كلمة Minority (أقليات). تخاطب الصفحة الرئيسة «أقليات نسائية» لإعلامها بأمور تتعلق بصحتها Minority Women's Health إن مختلف الأقليات المستهدفة مفصلة في العمود الأسير من الموقع يتضمن هذا العمود تعداداً للفئات العرقية المستهدفة:

«African Americans», Hispanic Americans/, «Latinas», «Asian Americans/Pacific Islanders and Native Hawaiians», «American Indian and Alaska Natives».

وتوجد على الصفحة نفسها (أعلى الصفحة) صور ساء توضح الفئات المعنية، فكل صورة ترافق بصرياً إحدى لغات العرق المذكورة. توضح هذه الصفحة من الموقع توجهاً مرحها بالأقليات، لأن الرسالة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات هذه الأقليات في مجال الصحة. فهناك لكل أقلية من النساء تمييز للإشكاليات الصحية الخاصة، وعلى نطاق أوسع، وللأمراض التي يصيب بها غالباً.

وهكذا يشير النص في العنوان المخصص للنساء الأمريكيات من أصول أفريقية African Americans إلى أن بعض الأمراض تُصيب تلك النسوة أكثر من النساء بيضاوات البشرة، الأمر الذي يعني حياة أقصر. ويذكر الموقع بالنسبة إلى كل مرض من هذه الأمراض رابطاً يحيل إلى نص تصيري أكثر تفصيلاً: السرطان، والسكري، والأمراض القابلة للانتقال جنسياً MST، إلخ.

ينبغي بادئ ذي بدء، لإدراك إشكالية التواصل متعدد الثقافات من زاوية لغوية إدراكاً أكثر دقة، التمييز بين نمطين من اللغات: من جهة، اللغات التي يتكلمها السكان فعلياً، أي لغات الجاليات الموجودة، ومن جهة أخرى اللغات التي يترجم إليها أي الجاليات التي يستهدفها التواصل متعدد اللغات.

يوجد على سبيل المثال جالية عربية كبيرة في الولايات المتحدة، بيد أننا لا نجد في المواقع الحكومية المخصصة للصحة التي تم تصفحها لغاية هذه الدراسة أية

ترجمة إلى اللغة العربية للمعلومات الطبية. فمن وجهة نظر تواصلية بالمعنى الدقيق، لا شيء يبرر التركيز على بعض الجاليات واستبعاد حالات أخرى. إن وجهة النظر الطبية هنا تسبق الاعتبارات اللغوية والثقافية من دون أن تكون وجيهة بالضرورة. إن دراسة الموقع المحصص لصحة نساء «الأقليات» مع أخذ مسألة التركيز على بعض الجاليات بعين الاعتبار تؤدي إلى الملاحظات التالية:

- أولاً: هناك بخصوص فئة «النساء الآسيويات» دليل صحي جيد متوفر على الموقع باللغة الصينية (من دون أية ترجمة إلى اللغة الإنجليزية).
- ثانياً: إن كل النصوص المتعلقة بالنساء الأفريقيات والهنديات محررة بالإنجليزية، ومن دون أي ترجمة إلى أية لغة.
- ثالثاً: إن الموقع بالسنة للنساء من الأصول الأسبانية متوفر باللغة الأسبانية. وإنما نجد، في الصفحة الرسمية لمعهد الأقليات رأس العنوان «recursos en español» (معين باللغة الأسبانية)، ولكن هذه الصفحة تحيل إلى صفحة مختلفة. إن التواصل متعدد الثقافات متاح من مجرد توفير ترجمة متصلة بالإنترنت للنصوص الطبية إلى لغات الأقليات المعتمدة. وإن تكشف التواصل يتعلق أيضاً بالموضوعات الصحية الموضحة وفي الفئة المسهدة. وإن مثال النص الذي يخاطب الأمريكيات من أصول أفريقية توضيح جيد: إنه يحدد بالتفصيل الأمراض التي تصيبن أولياً، ويشرحها.

زد على ذلك أن دراسة مختلف رؤوس العناوين توضح أن إشكالية الانتحار على سبيل المثال لا تظهر إلا في الصفحات الموجهة للنساء الآسيويات. فالمعلومة المتعلقة بالإدمان على الكحول تحاطب النساء الهنديات على وجه الخصوص. والمعلومة المتعلقة بالإدمان على المحدرات تحصى بصورة رئيسة الفئة الأسبانية. وهكذا نجد أن مضمون كل رأس عنوان خاص بفئة من الأشخاص؛ إذ ترتبط بكل فئة مستهدفة مشكلات صحية خاصة مرفقة بتوصيات تناسب الهدف. ولهذا السبب ليست كل النصوص متوفرة في اللغة التي ترفعها الأقلية المعنية، ولا يتيح أي رأس عنوان وصول الفئة المستهدفة وصولاً مباشراً للمعلومة من خلال اللغة.

إن تحليل موقع أوجلو سكسوني أحرر يساعد على تعميق هذه الإشكالية من خلال مثال ملموس يوضح العلاقة بين المجموعات المستهدفة واللغات المستخدمة. يتعلق الأمر بالموقع الأسترالي المخصص للصحة العقلية. تعلن الصفحة الرئيسية في هذا الموقع من خلال عناوينها بعنصر مقاربتها الثقافية Transcultural Mental Health centre (يمكن الاطلاع على نسخة من الشاشة على الموقع www.guidere.org).

يساعد هذا الموقع بشكل ملموس على رؤية الارتباط بين موضوعات صحية محددة واللغات المتوفرة لإعلام بعض الجماعات بهذه الموضوعات. إن المعلومات حول القلق لدى الطفل على سبيل المثال متوفرة باللغة الصينية، والفارسية، والفلبينية، وليس بالصربية والكرواتية والتايلندية والصومالية. إن المعلومات حول الأمراض المرتبطة بتسونامي ⁽¹⁾tsunami مسؤولة باللغة الصينية والتايلندية في حين أن المعلومات المتعلقة بآثار الأعصاب ليست متوفرة بنفس اللغتين. تقودني الملاحظات السابقة إلى استنتاج أن ترجمة الرسالة إلى لغة معينة في سياق التواصل متعدد اللغات يشير إلى الاهتمام الأساسي وإلى الموضوعات الرئيسية لهدف محدد.

3-2- النموذج الفرنسي:

يختلف النموذج الفرنسي على صعيدي الطام الصحي واستراتيجية التواصل في الصحة العامة عن النموذج الأمريكي الذي قدمت خطوطه الكبرى آنفاً. أذكر في أثناء ذلك سأمر قد يعاجى بوضوح: إن اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية والدستورية في الجمهورية الفرنسية (المادة 2 من الدستور)، ينتج عن ذلك أن الفرنسية هي اللغة الوحيدة في الوثائق الرسمية والإعلامية الموجهة من المؤسسات الحكومية إلى المواطنين. والواقع أن هؤلاء المواطنين يعتبرون مستخدمين يتم احترام اختلافاتهم من حيث المبدأ، ولكنهم يعاملون بالتساوي، وذلك بغض النظر عن خصوصياتهم الثقافية واللغوية.

(1) (تبار بحري هي اليابانية العرس مائش: عن وراق أو أوجلو بوكاني. المترجم).

إن مبدأ العمل هذا في مجال الصحة يتعارض بطريقة مؤثرة مع مبادئ أخرى: هناك، من جهة، مبدأ حصول الجميع على العناية الطبية، وهو نتيجة طبيعية لمبادئ المساواة وعدم التمييز من جهة، ومبدأ الحق في الحصول على المعلومة الذي يعدّ حقاً أساسياً لكل مريض، والذي يفرض على مبدأ تمكين كل مريض من قبول العلاج والأعمال الطبية المتعلقة به بطريقة حرة وواعية.

ثمة تناقض إذن بين حق الجميع في الحصول على المعلومة بمقتضى مبدأ المساواة، وبين معلومة ناقصة لأنها متوفرة فقط باللغة الفرنسية، وهي لغة الإدارة في الجمهورية. وإن كانت «لغات فرنسا» موضوع تقرير رسمي (تقرير سيركيغليني Cerquiglini في عام 1999)، فإن ذلك لم يؤد إلى أي إجراء ملموس بالنسبة إلى مستخدم النظام الصحي الفرنسي بيد أن المستشفى الحكومي - وأكثف بهذا المثال - يواجه يومياً إدارة التنوع الثقافي، وأن العامل في السجل الصحي يواجهون الحواجز اللغوية (تركيم 2007 Terquem)

وعلى العكس من المودع الأمريكي، لا توجد في موقع وزارة الصحة الفرنسية أي رأس عمود لدخول المجموعات السكانية الخاصة وإذا قرأنا الصفحات الرئيسة في المواقع الأمريكية والفرنسية، يجب ملاحظة على الموقع الفرنسي وجود رأس العنوان «مواقع المناطق» في المكان المحدد للعنوان «مجموعات سكانية خاصة» Specific populations على الموقع الأمريكي. بيد أن التكييف الوحيد على الموقع الفرنسي - بالمعنى الدقيق - يظهر في العنوان المخصص للأقاليم. ولكن لماذا تم اختيار «إقليم» بدلاً من «عرق» ethne كمعيار لتكييف التواصل في النموذج الفرنسي؟

إن الإجابة عن السؤال السابق قانونية: تم منذ قرارات جوييه Juppé في عام 1996 عدّ الإقليم مستوى للتنظيم الصحي في فرنسا. وهكذا، تنظم الخدمة الصحية على المستوى الإقليمي وكالات إقليمية، وتشكل لهذا السبب مواقع الويب Web الإقليمية مكاناً تتجلى فيه جهود التكيف التواصلية

إنه لمن الممكن في هذا المنظور ملاحظة مثالين من مواقع الويب التي تحيل إلى أقاليم قوية الهوية: كورسيكا la Corse وبرتغاليو la Bretagne. وهذان الموقعان جديران ببعض الملاحظات من وجهة نظر تواصلية.

إن موقع الإقليم الكورسيكي لا ينطوي على أية علامة مميزة باستثناء خارطة كورسيكا الموجودة على الشريط الأمامي في أعلى الشاشة. ونجد ثانية، كما في المواقع الأخرى، أولوية الصحة العامة في الصفحة الرئيسية. وقد تم تحديد هذه الأولوية على المستوى الوطني، وكانت تتعلق، في تلك الفترة، بمحاربة الإدمان على التدخين.

وعلى العكس من ذلك، ينطوي موقع إقليم روتانيو على تقديم خطي مختلف، ويظهر حضوراً صاعماً للعبة الروتانية من خلال عبارة الترحيب على الموقع (*Degemer mat e Breizh*). ولكن أولوية الصحة العامة على المستوى القومي تظهر ثانية أيضاً على صفحة الموقع الرئيسية (محاربة الإدمان على التدخين). وعندما نتصفح مختلف المواقع الإقليمية نكتشف أن تكيف المصمون التواصلية يتم أساساً وفق معايير جغرافية، وليس عرقية منه. ويتم التواصل وفقاً لخصائص مثل القرب من البحر، ومن الحقل، أو **مشكلات تابعة بالحساء الريفية**. ويخصص الموقع البروتاني بذلك عنواناً مستقلاً لأدب الراحة الممكنة في الإقليم.

خلاصة القول، إن النموذج الفرنسي، خلافاً للنموذج الأمريكي الذي يتوجه فيه التواصل إلى أقليات وحاليات، يؤكد أهمية الأقاليم والمدن وإن المشكلات الصحية بالنسبة إلى الأمريكيين تتعلق بالجماعات العرقية، في حين أن الأقاليم في فرنسا هي التي تثير المسائل (الطقس المحلي، وظروف الحياة، والتلوث الجوي، إلخ). إن الجماعات والجياليات السكانية مستقرة في واقع جغرافي يشكل معلماً يفيد في توجيه التواصل، مثل انتقال الحق في الأرض في مجال العلاقات الإنسانية. إنها قبل كل شيء في التصور الفرنسي أراض تسكنها مجموعات معينة (الضواحي، والجزر، إلخ). تثير مسائل خاصة ناحية عن موقعها الجغرافي (تلوث الماء، والفيضانات، والأوبئة، وموجات البرد، والجفاف، إلخ). وأما في النموذج الأمريكي فمن الواضح أن التواصل يهدف إلى بلوغ مجموعات سكانية معوزة وتوعيتها. وعلى العكس من ذلك، لا يقوم النموذج الفرنسي على الهموم نفسها ولا على المبادئ الغامضة. إن تكيف التواصل وفقاً للأقاليم يقوم على مبدأ عدم التمييز بين المواطنين الذي ينص

على أنه ليس هناك داع في إقليم معين التمييز بين السكان مهما كانت أصولهم وخصوصياتهم.

لم يكن هناك حتى عام 2007 في مواقع الويب الفرنسية أي تكييف للتواصل وفقاً للأقليات العرقية، وللمجموعات السكانية الخاصة، وللغات الأصل، ولثقافات الجاليات. ومع ذلك، إن أخذ هذا التنوع اللغوي والثقافي بعين الاعتبار يمثل أهمية مؤكدة: يتعلق الأمر بتسهيل تحمل مسئولية السكان من الأقليات أو من الضعفاء، وذلك بالتواصل حول مشكلات خاصة يمكن أن تتعلق بهم. وإذا كان الهدف من هذه الطريقة تحسين صحة هذه المجموعات الخاصة، وفي ما وراء ذلك، صحة السكان بمجملهم، فإن التواصل يصبح هدفاً حقيقياً للصحة العامة.

4. تبين الوضع:

إن اللغة في الأشكال المعقدة للتواصل المعاصر لا تفصل عن الثقافة، لأن الإنسان يوصل الكم نفسه من الكلمات، والأفكار، والنظم وقد فتح خبراء التواصل بين الاتجاه العرقي والنسبة الثقافية طريقاً وسطاً ساعد على نقل الرسالة نفسها بلغات عدة باحترام الهويات المحيطة. إنها صيرب الحوار الثقافي *interculturalité*. فالبحث عن الأبعاد الكونية للتواصل يساعد بذلك على تصور حلول مناسبة للحواجز اللغوية الراسخة حتى في المعالم المكانية-الرمائية. ولكن المشكلات في الحياة العملية تستمر، وتظهر أحياناً أيضاً بشكل أكثر حدة عندما تتناول بعض المجالات الحساسة (الدين، والأمن، والصحة والأقليات، إلخ).

وهكذا تواجه السلطات الحكومة ويواجه العاملون في مجال الطب والصحة العامة باستمرار التعددية الثقافية. وإن هذا التعدد الثقافي يناد عامة من خلال التواصل الذي يسعى لأن يكون متعدد اللغات، ولكن ممارسات هذا التواصل تختلف اختلافاً كبيراً من دولة أخرى، ومن مشاة إلى أخرى. يسود في الولايات المتحدة الأمريكية نموذج تفاضلي *différentialiste* يأخذ علماً بالتنوع اللغوي والثقافي للمواطنين، ويتواصل تبعاً لما يقتضيه الأمر، في حين يسود في فرنسا النموذج التكاملية الذي يتواصل انطلاقاً من نقاط ومشكلات مشتركة بين المجموعات بدلاً من اختلافاتها الناتية.

إن هاتيو المقاربتين يوضحهما في مجال التواصل إدارة مختلفة لعملية تصور حملات التوعية وتنفيذها. إن تكييف التواصل، سواء بين اللغات *interlingues* أم ضمن اللغات نفسها *intralingues*، يتم بصورة مختلفة جذرياً. يؤكد البعض الشفرة اللغوية، بينما يؤكد البعض الآخر الرموز الثقافية. وهكذا يمكن بالنسبة للموضوع نفسه تصور تواصل متعدد اللغات يتم بين ثقافات مختلفة أو تواصل عرقي *ethnocentree* (متمركز حول العرق)، برهاناً على أن التواصل مسألة إدراك حسي وتمثل قبل كل شيء. ■



النَّظِيرُ فِي مَجَالِ التَّرْجَمَةِ (*)

جاكولين كيلمان فليشر

ت: يونس لشهب (*)

مقدمة

لقد اتسم النظر في الترجمة خلال قرون كثيرة، ولا يزال حتى اليوم، بقيامه على تقابلات ثنائية من نحو: اللسان الأصل/اللسان الهدف، والنص الأصلي/النص المترجم، والترجمة الحرفية/الترجمة الحرة، والترجمة الحرفية/الترجمة المعنوية. وليست هذه التقابلات، كما تثبت المصطلحية (*terminologie*)، من التريب نفسه تماماً. وبالرغم من التنوع، فإن ظاهرة الترجمة شطر النص الأصلي، أو شطر النص المترجم، تبقى أمراً مركزياً. ويلاحظ التناوب بين هذين التباينين في المواقف العديدة مثلما يلاحظ في المواقف الجماعية في بعض الحقب المحددة. يبدو أن ثمة عاملين قد لعبا دوراً حاسماً في هذا الجدل. يتعلق أولهما بالعلاقة بين التطبيق والنظرية؛ فقد كان المترجمون يسوغون الاختيارات المجردة في نشاطهم الترجمي تسويغاً قليلاً، كما كانوا يشبِّدون المبادئ، التي سوغت ما أفروه من حلول، في نظريات. وكان التعبير عن هذه المواقف في شكل مقدمات العمل المترجم، أو رسائل المناظرات. أما العامل الثاني فمتصل بطبيعة النصوص المترجمة، التي كانت تدرك هذا النظر. ويكاد الأمر يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالكتاب المقدس من جهة، وبالأدب، وخاصة بالشعر، من جهة أخرى.

(*) Théoriser la traduction, Jacqueline Guillemin-Flesher, Publication linguistique, Revue française de Linguistique Appliquée, 2/2003, volume VIII, pp 7 à 18.

(*) أستاذ باحث وشاعر من المغرب.

الترجمة قبل القرن التاسع عشر:

يعود منشأ هذا الجدل في الترجمة إلى العصور القديمة. وإذا كان تفضيل اللسان الأصل (الترجم منه) أو اللسان الهدف (الترجم إليه) اشغالا جوهريا وثابتا منذ تلك العصور، فمن المستبعد في المقابل، أن يكون مرد ذلك إلى محض تواطؤ. لقد كان «سيرون»⁽¹⁾ أول بادئ بطرح قضية الترجمة، وذلك لأمرين: لأنه أول من عبر عن مواقفه من نشاط الترجمة. ولأنه، موازاة مع ذلك، فتح الجدل في القطب الواجب تفضيله. وقد كان، في حقيقة الأمر، يريد «لَتَيْنَة» (latiniser) النصوص الإغريقية. وعبرت غايته التي كانت سياسية وثقافية في الآن ذاته، عن حاجس إنسان التفوق الروماني. وعلاوة على ذلك، أبان على المستوى اللساني عن وعي حاد بتغاير الألسن (langues). ولا يمكن استبعاد إمكان أن يكون لهذا المعيار دخل في الموقف العثني. غير أن قاعدته المشهورة «يسمي ترجمة معنى معنى، وليس كلمة بكلمة»، قد أخذ بها المتحيزون إلى النص الأصلي والمتحيزون إلى النص المترجم على حد سواء. وبالنظر إلى غياب معنى محدد تحديدا دقيقا في كلامه هذا، فمن اليسير فهم علة الاختلاف في تفسير قاعدته تلك.

وفي القرون الوسطى، كان الإبداع الأدبي والترجمة سيان. وعليه، لم يكن «شوصي» يقيم تفرقة قط بين أعماله الأدبية الأصلية والأعمال التي ترجمها؛ إذ كانت تعد بمثابة إبداع مستقل تماما، وذو وضع مستقل في علاقته بالعمل الأصلي. أما في عصر النهضة، وبصفة أخص عند ترجمة «إنجيل لوتر»، فقد ظهر اهتمام جديد، ألا وهو جعل النصوص المترجمة ميسنة، تفهمها عامة الناس. ومن أجل هذه الغاية، نوه «لوتر» باللسان الشائع، وسوّغ تبديل المصطلحات والبنى اللسانية التي لم تكن لتعرف بسهولة في ألمانيا.

وفي القرن السابع عشر، وإلى حد كبير في القرن الذي بعده، شهد تصور الترجمة تحولا جذريا؛ ذلك أن المترجمين، متدربين بالحرية، غيروا العمل الأصلي إلى درجة تجعل ترجمتهم غالبا اقتباسا، ومن هنا العبارة الفرنسية المشهورة «الجميلات الخائئات».

(1) ملركوس توليوس سيرون (106-43 ق م): فيلسوف وشاعر وخطيب روماني.

وإذا كانت التيارات المذكورة، إلى حد الآن، تُفضّل النص الهدف، تحت تسميات متنوعة، فإن التوجه إلى النص الأصل، هو أيضاً، وبالرغم من ذلك، كان مُمثلاً تمثيلاً واسعاً. وهكذا، فإن هاجس عدم خيانة الكلام الإلهي، في أثناء ترجمة الإنجيل، وفي مراحل من التاريخ متنوعة، قد أدى إلى احترام الشكل الأصلي، وهو احترام كان يذهب أحياناً إلى غاية النزعة الأدبية في الترجمة. ويمكن أن نذكر في هذا السياق ترجمات الإنجيل القديمة، مثل: (ترجمة الإنجيل المراجعة، 1881-1885) في إنجلترا، و(الترجمة المعيار، 1901) الأمريكية.

وقد كان تسمين النص الأصلي، أيضاً، في صلب الإيديولوجية الألمانية في عصر الرومانسية. فكان في الأمر، إذن، تجديدٌ لمنايع لغتها الخاصة، وإثراءٌ لأدبها، بحجة النص الأصلي.

الترجمة في القرن العشرين:

لقد صارت الحال في القرن العشرين أكثر تعقيداً بكثير. بالرغم من استمرار الجدل المركزي المذكور آنفاً، فقد طرأ، مع ذلك، تعرُّض حذري في كثير من المؤلفات النظرية. وقد سجل محيي اللسانيات، حقاً، منعطفاً في المواقف المتبناة. لقد ظهر تأثير اللسانيات بداية في إطار النبوية النظري، في كل من أوروبا الشرقية مع حلقة براغ⁽²⁾، والولايات المتحدة الأمريكية، بلطف من «أوجين نيدل»، رئيس «جمعية ترجمة الإنجيل». وصارت الترجمة، التي عدت حتى هذه المرحلة فناً، موضوع دراسة علمية. وإن مؤلفات «نيدل» (نحو علم للترجمة، 1964)، و«بنية اللغة والترجمة، 1975»، وكتابه المشترك مع «شارل طابر»: (نظرية الترجمة وتطبيقها)، تشهد أن نظرية الترجمة كانت، ولأول مرة، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرية اللغة. ولاحقاً، تسرب تأثير اللسانيات إلى باقي أوروبا، مع تنوع في الإطارات النظرية.

وقد عبر كثير من المنظرين عن ضرورة الربط بين نظرية الترجمة ونظرية اللغة، ومنهم «جورج موانان» في (مشاكل الترجمة النظرية، 1963)، و«هنري ميشونيك»

(2) حلقة براغ: أسست بمبادرة من «فيليب هكسبوس» سنة 1926. ومن روادها «رومان جاكسون» و«نيكولا تروبيشكوي» و«روبي ويليك» و«جون ملكاروفسكي». أصدرت أعمالها في ثمانية أجزاء نشرت بين 1929 و1939.

في (من أجل الشعرية، 1973)، وجورج سطينر في (بعد بابل، 1975)، ولويس كيلبي في (التأويل الصحيح، 1979)، وفجون روني لادميرال في (الترجمة: مسائل من أجل الترجمة، 1979)، وفيتز نيومارك في (مقاربات في الترجمة، 1981)، وأنطوان برمان في (محنة الغريبه 1984)، وفجون دون في (من أجل نقد الترجمات، 1995).

غير أن اختلافات واضحة ظهرت بين الكتاب المذكورين، وكانت في مواضيع شتى. وقد تجلّت هذه الاختلافات في الغالب، مثلها في ذلك مثل الخصومات حول اللسان الأصل/اللسان الهدف. اليقظة الأولى، تتصل بالعلاقة بين اللسانيات ونظرية اللغة (langage). وإذا كان جمهور المنظرين لا يرى ضيقاً في الربط بين المفهومين، فعند هنري ميشونيك، أنهما منفصلان انفصالاً واضحاً، حيث رفضت اللسانيات بوضعها غير ملائمة لنظرية الترجمة، وعُلل هذا الرفض بواحد من المقترحات الأساسية التي وردت في كتابه (من أجل الشعرية، II)، أي: «إن ترجمة نص معين لا تعني ترجمة اللسان، فالترجمة والتظير يصبان على ارتباط نص بنص آخر، لا على ارتباط لسان بلسان آخر» (ص: 314). ويؤكد ميشونيك، في المقابل، وجوب ربط التفكير في الكتابة والترجمة بإحدى نظريات اللغة، وربط نظرية اللغة، عكسياً، بنظرية في الكتابة والترجمة.

إن «ميشونيك» عندما يهاجم اللسانيات، فهو يقصد أساساً البنيوية واللسانيات التحويلية، ومن هذا المنظور أدان مقترحات «أوجين نيدا».

وقد كرر «جورج سطينر» هذه الانتقادات في كتابه (بعد بابل). وهو يندرج، مثل «ميشونيك»، في سلك معارضي اللسانيات المجردة، ويؤكد أهمية خصوصية الألسن والثقافات، قائلاً في (بعد بابل): «إن ثمة، في تقديري، مكاناً لمقاربة ذات اهتمام متفرد يركز على الألسن أكثر من تركيزه على اللسان الواحد»، (ص: 107). إنه يتطلع إلى الترجمة من خلال منظور رحب جداً، يندرج الترجمة في صلب اللسان نفسه، وينهض ضدّ على التوجهات القصوى نحو القطب الأصل أو القطب الهدف، مقترحاً وضعاً ملتبساً متمحوراً على توازن بين القطبين. وسبق لـ«جورج مونان» أن تحدث في هذا الموضوع؛ حيث وضع تصوّره بوضوح، منذ أول فصل من كتابه (مشاكل الترجمة النظرية)، بقوله: «لماذا دراسة الترجمة وكأنها اتصال بين الألسن؟ الجواب: لأن الترجمة أولاً اتصال بين الألسن».

كما خصص جزءاً مهماً من كتابه لدراسة المعوقات التي يمثلها، في فعالية الترجمة، تنظيم معطيات التجربة المختلفة حسب الألسن. أضاف إلى ذلك أن الفصل الخامس من هذا المؤلف عنوانه: (الفعالية المترجمة وتعدد الحضارات).

وقد صرح جون روني لادميرال، متنبئاً التمييز بين اللسان (langue) والكلام (parole): «إننا لا نترجم علامات بعلامات أخرى، ولا حتى وحدات لسانية بوحدات لسانية أخرى، ولكننا بالأحرى نترجم وحدات كلامية أو خطافية...» (الترجمة: فرضيات من أجل الترجمة، ص: 206).

ويضع «أوجين نيدا» نفسه على نحو صريح في منظور يتفكر في اللغة وفق بُعد كوني. وهو يربط، في كتاباته، وفقاً للتقاليد الأمريكية، اللسانيات بعلم السلالات (ethnologie). ويميز في العلاقة بين النصين الأصل/المترجم والهدف/المترجم، نوعين من أنواع التكافؤ: التكافؤ الحركي، والتكافؤ الشكلي. يمثل التكافؤ الأول المعادل الأقرب من رسالة اللغة الأصل، والنوع الثاني توافق الوحدات اللسانية على مستوى البنية التركيبية.

تشمل نظرية أوجين المؤلف والمتلقي، وفي هذا ترتبط بنموذج تواصل ما. ويركز «جورج سطينر» أيضاً، على ربط نظرية الترجمة بنموذج تواصل؛ إذ قال: «إن نموذجاً تواصلياً هو في آن واحد نموذج في الترجمة، ونموذج في النقل الأفقي أو العمودي للتدليل (signifiante)»⁽³⁾، (بعد بابل، ص: 45). بيد أنه لا يحصر وظيفة اللغة (Langage) في التواصل فقط. والحق أن أخذ النموذج «التواصلية» في الحسبان أو عدمه، أمر مشروط على نحو كبير، بنوع الترجمة الذي تعلق به المنظرون. لكن معياراً ثانياً يفرض نفسه، وهو مرتبط بالأول إلى حد ما، وهو كون هدف الترجمة، عند جمهور المنظرين، لا يمثل رهاناً. ويعد «لويس كيلي» هو الذي أكد ضرورة هذا الأمر تأكيداً صريحاً، حين قال: «ليس المتغير الأساسي موضوعاً من المواضيع، ولكنه مقصد من المقاصد. فالمترجم يقدم، بتعبير «بوهلر»، وظيفة النص الأصل، ويقضي أمر مسؤوليته في علاقته بقارته، وإن كان يجهره، كما هو الشأن في حالة

(3) التكليل (signifiante): مفهوم يجمع البعد التصوري للدليل/الامر، مع كل ما يتعلق بما يتأثر به

المتلقي، من عوطف ورغبات ومقصد... ينظر: Langage, connaissance et pratique, Noël Mouloud et Michel Venne, pu, 1982, p: 104.

«بنيامين»⁽⁴⁾، (التأويل الصحيح، ص: 220). ولما قال لاحقاً: «لقد طوّر الأمريكيون نظرية الترجمة في سياق البحث الأنتروبولوجي، ونشاط البعثات المسيحية، فكانت الأنجليزية من أجل الاستجابة لحاجيات الإدارة الاستعمارية» (نفسه، ص: 225). وكثيراً ما انتقَص من هذا المعيار، باستثناء ما يتعلق بالترجمة التقنية، (انظر مقالة «تيكولا فروليجر» في العدد نفسه من مجلة اللسانيات التطبيقية). وفي حقيقة الأمر، يفسر هذا المعيار، إلى حد ما، توجه المترجمين الأدبيين، الذين يلعبون أحياناً إلى حد حجب المتلقي/المُرسل إليه حجياً تاماً.

إن الاهتمام بشكل النص المصدر، يتوقف أيضاً، إلى حد كبير، على طبيعة النص الذي سيترجم. وفي الواقع، يتمرد كثير من المنظرين على تصور الشكل والمعنى تصوراً ثنائياً (dualiste)⁽⁵⁾. وقد وصلت التبعة الثنوية عند بعض المنظرين مثل شارل طابير، إلى حد عدّ الأسلوب مجرد إضافة وتزويق. والحال أن فصل المعنى والأسلوب، ووضع المعنى أولاً، **نم الأسلوب بعده**، كما قال «ميشونيك» ما هو بالعمل البريء ولا البسيط.

إن من تحصيل الحاصل، ومن دون الحوض في جدل نمذجة النصوص، الذي هو جدل إشكالي بالضرورة، أن صعوبات الترجمة، إذا جاورنا عتبة معينة، ليست من لنظام نفسه في النص الأدبي وفي النص التقني. من أجل ذلك، لا يمكن وضع لمشكل في صيغة ثنائية (dichotomie)، سواء تعلق الأمر باستغلال اللغة أو الترجمة. وفي أقصى الحالات، شأن «جورج مونان» في مقالته: «المخائلات لجميلات»، يكون الشعر مقابلاً للعلم.

(4) «والتر بنديكس شونفي بنيامين» (1940-1982): فيلسوف وفقيه ومترجم ألماني، من رواد مدرسة فرانكفورت. صاحب نظرية في الترجمة، من مبادئها أن الترجمة تبحث للعمل الأصلى وفق رؤية جديدة، مما يعني لغة المترجم الأم. ولأن من المباح للمترجم خرق قواعد لغة الأم. وترى أن الهدف من الترجمة هو البحث عن لغة كلية وفوقية تتضمن كل اللغات. ينظر: Sur Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et al. Ed. Allia, p: 82.

(5) الثنوية (dualiste): سق فكري ينطلق من افتراض وجود مبدئين أو جزئين أو عنصرين حتميين وخائذين، يتمايزان في الـكون والإسماء والأشياء. ينظر: Le dualisme des ordre de la modernité, Christian Barrère, Lavoisier, vol. 6, 2004/3, pp: 243 à 263.

وفي المقابل يصعب منظرون آخرون حينما يرون أن اللغة تعمل في إطار مجموعة متصلة⁽⁶⁾، وهم مصيرون في تصورهم. ومن يحسبون على هذا المنظور «جورج سطينر» في قوله: «إن قضية قابلية الترجمة، بين القصيدة الأكثر إشكالاً والتباسة، وبين النثر الأدبي الأكثر ابتداءً، هي قضية درجة في تلك القابلية» (بعد بابل، ص: 144). ويضرب «لويس كيلى» في الاتجاه نفسه مصرحاً: «إن تعدد أنواع النصوص لا يمثل عائقاً يحول دون النظرية الموحدة، فالوحدة في النظرية لا تعارض تعدد الأنواع (genres)»، (نفسه، ص: 219).

تطوُّر الترجمة:

إذا كانت الترجمة قد ظلت ردحاً من الدهر مركزة على الأدب والكتاب المقدس، فإن مراقبة «لويس كيلى» عن ترجمة موحدة، لا يقل حصافة عما نلاحظه اليوم من تزايد الدفاع عن «تعدد الأنواع» في معالجة الترجمة؛ حيث نجد النصوص القانونية، والمصنفات العلمية والاقتصادية، ودليل استعمال آلة معينة، والمقالات الصحفية، ومنشورات المنظمات الدولية. وما دامت الميادين كثيرة، فمن الصعب تقديم استقصاء شمولي للأنواع.

وقد نشأت الترجمة الآلية (automatique) بفعل عاملين، وهما: تزايد مقدار المعلومات، وضرورة نشرها على صعيد دولي وكانت غاية المجموعة الأوروبية من إطلاق برنامج «أوروبترا» (Eurotra)⁽⁷⁾ ترجمة النص نفسه إلى ألسن كثيرة ترجمة

(6) التَّصْلُفَةُ للترجمة التي نقرحها للمصطلح الفرنسي P(continuum) يدل المصطلح في اللغة على مجموعة من العناصر المتجانسة، من هيئ الانتقال فيها، دائماً من عنصر إلى عنصر آخر. وتختلف دلالة المفهوم الاصطلاحي باختلاف الحقول المعرفية، فهو يعني في القسائات الاجتماعية مثلاً، مجموع الاختلافات القسائية الملاحظة في مجموعة لسانية، تكونت من نماذج لسانيين مختلفين. ويحي في علم الاجتماع مجموع السلوكيات القنورية، التي جذب الإنسان عليها، والتي توجه تعامله مع الآخر ومع المحيط. ينظر: An introduction to continuum mechanics, Junuthala Narasimha reddy, Cambridge University Press, 2005, et Introduire à la linguistique: le point de vue de Narcisse, Olivier Soutet, Langue française, année 1998, volume 117, numéro 1, pp: 109-110-111.

(7) برنامج «أوروبترا» (Eurotra): من أنظمة الترجمة الآلية الأولى. وكان إطلاقه سنة 1982، وتوقف العمل به منذ 1992 وللأسف، يُعد «أندريو بوث» و«مارين وافر» أول من أنشأ برنامجاً للترجمة

مباشرة. وهو ما حفز بحوثاً شتى في البلدان المَعْنِيَّة. لكن النتائج المحصل عليها حتمت على الباحثين توجيه هذا المنظور توجيهاً جديداً. وبدل الحديث عن الترجمة الآلية، صاروا يتحدثون الآن عن «الترجمة بمساعدة الحاسوب». ولا شك في أن بحثهم قد اتجه إلى الجانب التطبيقي في الترجمة أكثر من اتجاهه نحو التفكير النظري. وبالرغم من ذلك، فإن الفشل الذي تعترف به بعض المحاولات، يكشف حقيقة عجز الترجمة الآلية عن أن تأخذ في الحسبان كل المعايير التي تضبط مرور النص من لسان إلى لسان آخر. وعلى نحو غير مباشر، يثبت بحثهم تعقيد فعالية الترجمة.

ومن جانبه، حفز كون الترجمة قد اكتسبت في النصف الثاني من القرن العشرين وضعاً مؤسسياً، منشورات غزيرة في مجال الترجمة. وهكذا، أنشئت (شركة المترجمين الفرنسية) سنة 1947، و(فيدرالية المترجمين الدولية) سنة 1953، و(جمعية المترجمين الأدبيين) سنة 1973. ويدل إنشاء مراكز الترجمة، من أجل الترجمة الأدبية في «سطنبول» بألمانيا، وفي «أربيس» بفرنسا، ومن أجل الترجمة التقنية في باريس، تدليلاً كبيراً على الاهتمام المطرد بهذه الفعالية.

تعضد التيارات النظرية في الترجمة:

تكاثرت التيارات النظرية وتعددت، موازاة مع التطور المشهود في المجال التطبيقي. وبغض النظر عن الخصوصيات، نميز حالياً ثلاث مقاربات: النموذج المثالي المبني على نقد الترجمات، وعلى حكم كفي. والنموذج العلمي المبني على تنسيق ظواهر قابلة للملاحظة، تنسيقاً صورياً (systématisation). والنموذج المنكب على عملية الترجمة في لحظة الترجمة نفسها.

يستند أتباع المقاربة الأولى «التقييمية» إلى «والتر بنيامين». وقد أثرت المعايير التي اقترحها في كتابه المهمة المترجم (1923)، والتي يمكن ربطها بجهة نظر الرومانسية الألمانية، تأثيراً واسعاً في تيار فكري في الترجمة بكامله. ينظر «بنيامين» إلى الترجمة بوصفها تحويلاً يغير المؤلف الأصلي ويشري اللغة الأم بفضل اللغة الأجنبية، في الوقت نفسه. ويعتمد هنري ميشونيك على «بنيامين» في

رفضه «الترجمة الإلحاقية»⁽⁸⁾. وفي المقابل، قام «ميشونيك» ضداً على نزعة «أندري شورافي» الأدبية الشكلية في ترجمته الإنجيل، (ترجمتي 1951 و1952)، التي تشكل عنده انتهاكاً للسان، على حدّ قوله في دراسته: (من جوناس إلى يونا)، سنة: 1981⁽⁹⁾.

ويؤكد «ميشونيك» ضرورة نظرية تقوم على التطبيق، وتأخذ بعين الاعتبار بُعد الخطاب الشمولي. ويشدد تشديداً خاصاً على أهمية الإيقاع و«الطابع الشفوي» في النص المكتوب.

وقد وقف «أنطوان برمان» أيضاً، في صف «بنيامين»، وخصص كتابه الأول (محنة الغريب) للرومانسية الألمانية في علاقاتها بالثقافة. ونهض، مثل «ميشونيك» ضداً على نفى غربة النتاج (oeuvre) الأجنبي نقياً تنسيقاً، مؤكداً ضرورة استخلاص أخلاقيات للترجمة. ودرس «برمان» في كتابه الثاني «من أجل نقد الترجمة»: «جون دون» نموذجاً، إمكان تقييم الترجمات وفقاً لمعايير توافقية، مقدماً معيارين لتأسيس حكم يتجاوز البعد الثاني: الأول ذو طابع أخلاقي، وهو بشكل، إذن، ترجيحاً لمعايير قد قلمها سلفاً في عمله الأول. والثاني ذو طابع شعري. ويركز «برمان» في تحليله على نقد الترجمات، وبخاصة ترجمات «جون دون». وهو، إلى ذلك، يبين المزايا الخاصة بالمقاربات النظرية، سواء المتجهة نحو النص الأصل أو المتجهة نحو النص الهدف.

وعندما باشر «جون لابلاش» وفريقه ترجمة مؤلفات «فرويد» إلى الفرنسية، تبناوا موقفاً قَبلياً في علاقته بالمؤلفات المترجمة، وذلك خلافاً لجمهور المنظرين.

(8) للترجمة الإلحاقية: تقوم على إلغاء الاختلافات الثقافية والتاريخية والاختلاف البني اللغوية عند الإقدام على الترجمة، ينظر: Image et écriture du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, thèse de doctorat, Axel Hammas, pu, 2002, p:398.

(9) عنوان الدراسة كاملاً: Traduire la Bible: de Jonas à Jona, H. Meschonnic, Langue française, 1981, v. 51, n. 1, pp: 35 à 52.

وينقل فيها «ميشونيك» ترجمة «أندري شورافي» «كتاب يونس» من «التناخ». ويرى في الترجمة تأثير حليّة المترجم اليهودية بدءاً من الاسم «يونا» الذي القرب به المترجم إلى العبرية، مبتدأً عن الاسم الفرنسي لسبينا يونس «Jonas».

فأوجبوها باسم الانسجام، ترجمة توارثت الكلمة نفسها عند الكاتب كلها، بالكلمة الفرنسية نفسها. وهم في ذلك مستبدون إلى أتباع «برمان»، ولكن تمثلهم هذا يبدو فيه بعض الغلو؛ حيث إن «برمان» نفسه طعن في هذا التصريح، وفي الحقيقة، ما اتخذ موقفه تجاه النص الأجنبي شكل نزعة أدبية معجمية قط. ولما صدر الجزء الثالث عشر، وهو أول ما ظهر من سلسلة إصداراتهم، سنة 1988، أثار جدلاً بين المترجمين، كان استئنافاً للاختلافات السابقة في هذا الموضوع، بين المحللين النفسيين والنحاة؛ إذ يرى المحللون النفسيون بدعم من «فرويد»، ضرورة «ألمنة» (germaniser) الفرنسية. ويرى النحاة، على العكس، «فرنسة» (francisation) الألمانية. وتقودنا هذه الاختلافات مرة أخرى، إلى الجدل في القطب الأصل والقطب الهدف.

أما ثانية المقاربات، المذكورة من قبل، فلا تنهض على نقد الترجمات، ولا على حكم نوعي، وإنما تقوم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة محايدة. وفي كلتا الحالتين، فإن العلاقة بين التطبيق والنظرية علاقة مركزية، غير أنها ليست من النظام نفسه البتة؛ فالمقاربة الأولى (التقييمية) تقترح نموذجاً مثالياً، وينعكس هذا الموقف في الجهاز المصطلحي المستعمل؛ إذ نجد «مهمة المترجم»، و«فونيامين»، و«مقصدية المترجم»، و«أ. برمان».

وتصبو المقاربة الثانية إلى تحديد «المعايير» المستبعدة، التي تتحكم في النص الهدف، تحديداً موضوعياً، وذلك انطلاقاً من مجموعة من النصوص المترجمة. وهذا ما يجعل منهجها استنباطياً، وليس معيارياً. ويتجلى هذا المنهج أساساً في مقاربتين: مقاربة «جيدون طوري» في كتابه: (بحثاً عن نظرية في الترجمة، 1980)، ومقاربة «مدرسة تل أبيب»، و«جوزي لامبير» في كتاب (الأدب والترجمة، 1970)، الذي أكد مظهر الترجمات التاريخي والاجتماعي والثقافي، والمعايير المتحركة في قبول الترجمات في ثقافة معينة، في حقبة معينة. إضافة إلى مقاربة «جاكولين كيلمان فليشير» في كتابها (التركيب الفرنسية والإنجليزية المقارن: مشاكل الترجمة، 1981). وفي كتابها المشترك (سلسلة اللسانيات التباينية (contrastive) والترجمة، 1992). ومقاربة «ميشيل بالار» في (الترجمة: من النظرية إلى التعليم، 1984)، والتي تصل

بها العلاقات بين التطبيق والنظرية تأثراً مباشراً، طالما أن الأمر
بنظرية معيارية، وفي الثانية بنظرية استباطية.
هذا التمييز؛ إذ تظهر وسط الموقف المعيارية مذاهب كثيرة؛
يبنون، في الواقع، معاييرهم على نقد الترجمات الموجودة،
فرويد المعايير التي ينفي لها أن توجه ممارستهم، تحديداً
مة. ولا بد من تقدير الفريقين، لأن هاجسهم هو احترام النص
ذلك، فإن تشغالهم باحترام النص الأصلي، يخفي في بعض
اللغة. وإذا كان بعض المدافعين عن هذا الموقف يتحدث عن
ة للنص المنطلق منه، فإن فريقاً آخر يرى وجوب رد كل أثر
لاق، في النص المترجم. ويقترب هذا الموقف من موقف
أكثر مفالاً، يحكم أنه يقوم على ترجمة كل توارثات
الواحدة في النص الأصل، بالكلمة نفسها من اللغة المترجم

موعة من النصوص المترجمة بياناً واضحاً أن تبديل الأثر
لموبي آخر تبديلاً تسقيفاً لا يمكن إلا أن يفضي إلى نص
خضع كل أثر أسلوبى لنحو اللسان المترجم منه، ومن جهة
تأثر الأسلوبية جزءاً من الاستخدام العام في لسان معين، ولا
ومن هنا، قد يكون الأثر الأسلوبى ناتجاً على نحو طبيعى
ينما هو موسوم (marqué) أو ربما هو غير لائق في الحالة

رجمة تنسيقية بالكلمة نفسها، لا تأخذ في حسابها كون
متماثلة في مختلف الألسن. ولا شك في أن من الطبيعى أن
أخص العناية بما في النتاج (oeuvre) من مظهر إبداعى.
حيل، عند اللسانين، الذين يشدجون في نظرية ترمي إلى
ة تنسيقاً صورياً، ومن هنا السعي إلى التنبؤ بها، يستحيل أن
ما هو خاص بكل نتاج على حدة. ويستتبع هذا أن يتوقف

تفكيرهم تحديداً عند العتبة التي تبدأ فيها نظرية الترجمة الأدبية. وخلافاً لما يُفترض غالباً، لا ينطوي هذا الأمر بحال من الأحوال على أنهم ينكرون وجود الآثار لأسلوبية. إنهم على العكس، يعدونه جزءاً تاماً من اللغة، لا «تزيحاً بالنظر إلى معيار معين». وإضافة إلى ذلك، تجدر الإشارة إلى تعلق النظريات المعيارية بنوع من لنصوص بعينه تعلقاً يكاد يكون تنسيقياً، وعليه، فهي لا تستطيع أن تشكل نظرية ترجمة موحدة. وعلى سبيل المثال، لا يسعنا إلا أن نجاري «ميشونيك» في الأهمية التي يعلقها على الإيقاع في الترجمات المقدمة أو الأدبية. وإن كانت فعالية هذا لمعيار تبدو أقل وضوحاً في النصوص التقنية.

ومن المبادئ الممعة في الصرامة، المبدأ القاضي بأن تُقارب المعايير المتدخلة في الترجمة كلها، ويعني ذلك: الظواهر اللسانية، والأدبية، والاجتماعية وغيرها. ولا يمكن تطبيق منظور كهذا إلا في نظرية معيارية. كما أن محاولة إدماج كل هذه الأبعاد في نظرية هدفها تنسيق الوقائع **الملاحظة** تسبقاً صورياً، في أفق تفسيرها، لا يمكن أن تقضي إلى حلاصات منسجمة، لأن كل واحدة من تلك المظاهر تتعلق بمجال نظري مختلف.

وتشكل النظرية التأويلية في الترجمة حالة متميزة، بالنظر إلى تركيزها على سيرورة الترجمة نفسها. ومن الضروري أن يكون للإلحاح على تشكيل المعنى لمستخلص تشكيلاً جديداً، انطلاقاً من تأويل النص الأصل، مع مراعاة العوامل لخارجية غير الصريحة، مكانه في نظرية راسخة في الترجمة الشفوية أساساً، وتنطبق إلى حد ما، في الترجمة الكتابية. على أنه يبدو أن لا سبيل إلى فهم هذين النوعين من العمليات فهماً تاماً. وإذا قصرنا الحديث على النصوص الأدبية فقط، فإن مراعاة لإيقاع والخاصية الشعرية في نص ما، ينطوي على أكثر من مجرد تشكيل المعنى تشكيلاً جديداً.

ومن نظر مصطلحي، يبدو استعمال عبارة «التجريد اللغوي» وعبارة «المراد قوله» من طرف المتكلم، استعمالاً لا يخلو من الاعتساف. ومن الثابت أن الضرورة غالباً ما تقتضي المدول عن بنية النص الأصل التركيبية وعن معجمه، من أجل الوصول إلى ترجمة ناجحة. ولكن، هل يمكن لبناء المعنى، من أجل ذلك، أن يكون منفصلاً عن اللغة؟ وإلى ذلك، هب أننا ندرك ما يقوله المتكلم (locuteur) أو مؤلف نص

مكتوب، فهل يمكننا حقاً إدراك ما «يريد قوله»؟ يبدو من العسير الحديث عن خاصية التواطؤ واللاغموض في اللغة، بسبب انعدام الأدلة الموضوعية. لقد أسس بنان النظرية التأويلية تأسيساً متيناً على مساواة اللسانيات، وإن لم تمحّص إلا بعض الأطر اللسانية فقط، من مثل: البثوية واللسانيات التوليدية واللسانيات النفسية. وقد اتجه السعي، بصفة خاصة، إلى مظهرين لسانيين اثنين: الأول خاصية اللسان المجردة والافتراضية والمنفكة عن السياق، على عكس الخطاب. وحق لنا أن نتدعش من كون هذا النقد بقي ثابتاً في النسخة المراجعة والمصححة من كتاب: (التأويل من أجل الترجمة، 2001)، في حين أن تيار بحث في الترجمة برمته يرتكز، منذ ما يزيد على عشرين عاماً، على لسانيات الخطاب، ويؤكد على القيم السياقية، وعلى بناء القيم المرجعية انطلاقاً من ربط كلمات الملفوظ ومن وسم العلاقة الإسنادية بالنظر إلى المتلفظ ومقام التلفظ (énonciation).

وتقدم النظرية التأويلية اعتراضاً ثانياً، يتمثل في كون اللسانيين لا يرون في عملية الترجمة سوى «انعكاس لاستقلال من لسان إلى آخر». وإن يتعلق اللسانيون بملفوظات النص الأصلي والنص المترجم، ليس ذلك بئناً لأنهم يتصورون المرور بينها مروراً مباشراً من «لسان إلى لسان آخر» من دون بناء المعنى بناءً جديداً، وإنما لأن تلك الملفوظات تمثل الوقائع الوجدانية التي يمكن تأكيدها. أضف إلى ذلك أن هدفهم يختلف اختلافاً جوهرياً عن هدف النظرية التأويلية؛ فهم لا يسعون إلى إدراك عملية الترجمة في الوقت الذي تنجز فيه، ولكن هدفهم استخلاص الظواهر القابلة للتعميم في فعالية الترجمة.

النشاط الترجمي والتأويل:

في البداية لا بد من الإجابة السؤال الآتي: ما المقصود من قولنا «الظواهر القابلة للتعميم في النشاط الترجمي»؟

إن المقصود بذلك المعايير الثقافية تنعكس في تنظيم الخطاب. ولو صح أن الترجمة لا تعدو كونها ترجمة نصوص، وليست ترجمة لسان، لبدء مع ذلك، الاعتقاد بإمكان ترجمة «الموسوم بالموسوم، وغير الموسوم بغير الموسوم» ضرباً من التوهم. ويفترض هذا، أن يكون المستوى الإبداعي في اللغة مستقلاً عن النحو وعن الاستعمال. وعليه، فلن نترك الترجمة آتخذ بوصفها إبداع النص الأصلي إبداعاً

جديداً، ولكن تدرك حسب الحالات، بوصفها غريبة وشاذة. وقد طرح «جورج سطينر» القضية على نحو واضح حين قال: «عمل يشترط في الترجمة الجيدة أن تضرب صفحاً عن لغتها الأم، وتنتج صوب اللغة المترجم منها، فتخلق في وعي منها، فضاءً من الغرابة وجواباً معتمداً؟ أم أن عليها تحييد (neutraliser) الخصائص اللسانية المستوردة من اللغة المترجم منها، كما لو أنها من بيئة المترجم الكلامية ومن بيئة قرائه؟». (بعد بابل، ص: 266).

لقد عبر الكتاب عن مواقفهم من هذه القضية، أكثر من المنظرين. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال «ميشيل طورنيي»؛ إذ ألمع إلى تجربته بوصفه مترجماً في دراسة له عنوانها: (ريح روح القدس)، قائلاً: «إن الترجمة بقينا من أنفع التمارين التي يمكن أن يقوم بها كاتب متدني، بما تهدف إلى صياغة فكر أجنبي بلغة فرنسية سلسة ومرنة ومألوفة ما أمكن **ويلزم المترجم أن يتعلم التعامل بمهارة مع العبارات الثابتة (clichés)، والأقوال، والصيغ الحاضرة، والتعابير المستدلة، وسائر التعابير الاصطلاحية (idiotismes) الأخرى، التي تمثل عمق اللسان الذي يكتب فيه، وغيابها أو ندوتها خاصة تميز اللغة الخاصة التي سميها. (المترجم من)**». ويستأنف لاحقاً القول: «... هذا، وإن التمرين المذكور يهيئ تهيئاً جيداً لتلقي العمل الأصلي. وفي الحقيقة، لا يعلمنا التمرس المشابر بالأجزاء الرئيسة التي تكون الآلية اللسانية، محدد استخدامها؛ بل يعلمنا أيضاً أن تلوي أعناقها، وأن نلغيها من العمل الأصلي». (ريح روح القدس، ص: 164).

كما يمكن أن نستشهد بدراسة «إيف بونوفوي» (شكسبير والشاعر الفرنسي، 1962)، أو بتأملات «جوليان كرين» في كتابه: (اللغة وصنوها، 1985). فقد عبر كل واحد منهما بطريقة، عن مدى صعوبة التعبير عن فكر ورؤية للكون بلسان ينتمي إلى ثقافة أخرى.

خلاصة:

ونظراً لتعقيد القضية يمكننا التساؤل: هل يمكننا التنظير للترجمة؟ هذا إذا كان التنظير ممكناً. ويقود اختلاف المواقف المهيمنة إلى مجموعة من الأسئلة. ويبدو التوفيق بين التيارات المختلفة، في الواقع، أمراً صعباً. وعلة ذلك أن مفهوم النظرية نفسه يختلف اختلافاً جذرياً من حالة لأخرى. ونادراً ما توظف هذه الحقيقة؛ بل لا يدركها البعض إلا لماماً، هذا هو سبب سوء التفاهم. وإلى العلة نفسها، مرجع الاختلافات بين المنظرين؛ فأنصار النص المصدري يعنون بالنظرية إيديولوجية الترجمة فيصفون مبادئ تقوم في أغلب الحالات على نقد الترجمات، وعلى تقييم جودتها تقييماً ذاتياً.

ويهدف القائم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة محايدة، ما وسعه، إلى تنسيق الوقائع (faits) تنسيقاً صورياً، وبالنسبة إلى التوابع. وفي غمرة ذلك، تتغير العلاقة بين التطبيق والنظرية على نحو جلي؛ ففي حالة يستند تفكير المنظر على ممارسته الشخصية، وفي الحالة الأخرى يقوم على ممارسة مجموعة من المترجمين. ويسوغ المقاربة الثانية حاجس مضاعفة الاعتماد على معايير موضوعية، وتمحيص مجموعة متنوعة من النصوص، في سبيل الوصول إلى نظرية موحدة، وإلى التعميم. وختاماً، فإن الوعي بمفهوم مصطلح «نظرية» لكفيل، في أقل تقدير، بتهديد الاختلافات. ■

مابعد أحداث

ماري كليجز^(*)

ت: عبد السلام الريبي^(*)

مابعد الحدث مصطلح معقد، فهو مجموعة من الأفكار، ولم ينشأ كحقل مفهومي في الدراسات الأكاديمية إلا منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين. وهو مفهوم عصي على التحديد لأنه ظهر في مجموعة واسعة من التخصصات والمساحات الدراسية، وهي: الفنون، والعمارة، والموسيقى، والسينما، والأدب، وعلم الاجتماع، والاتصالات، والموضة، والتكنولوجيا. وهو، أيضاً، عصي على التحديد المؤقت أو التاريخي؛ لأنه ليس من الواضح تماماً متى ظهر مصطلح مابعد الحدث. قد تكون الطريقة الأسهل في الشروع في التفكير حول مابعد الحدث أن نفكر في الحدث؛ تلك الحركة التي استقت منها ما بعد الحدث وأبنت أغصاناً لدوحها. إن للحدث وجهين أو مزاجين حال تعريفها، وكلاهما وثيق الصلة بفهم مابعد الحدث.

أما الوجه الأول لتعريف الحدث فيأتي من الحركة الجمالية التي سميت بسمة عامة هي (الحدث): وهذه الحركة كانت ذات صلة مشتركة مع الأفكار العربية حول الفن في القرن العشرين (على الرغم من أن التبع لها في أشكالها المنبثقة يمكن أن يربحها إلى القرن التاسع عشر)، فالحدث، كما تعرفون، هي حركة في إطار الفنون

(*) د. ماري كليجز: أستاذ في الأدب الإنجليزي، جامعة كولورادو، الولايات المتحدة الأمريكية.

(*) المترجم: باحث وكاتب من اليمن.

البصرية، والموسيقى، والأدب، والمسرح، رفضت المقاييس الفكتورية لصناعة الفنون واستهلاكها وطريقة تعبيرها عن المعنى. وفي فترة (ذروة الحداثة) التي امتدت تقريباً من 1910م حتى 1930م استطاع رموز الحداثة الأدبية الكبار إعادة تحديد جلدي لماهية الشعر والسرد ووظيفتهما.

إن رموزاً مثل وولف وجويس وإليوت ويواند وستيفن وبروست وكافكا ورلك، يعدون المؤسسين لحداثة القرن العشرين.

ومن المنظور الأدبي تبدو أهم خصائص الحداثة متضمنة في الآتي:

1- التأكيد على الانطباعية والفردانية في الكتابة (وفي الفنون البصرية أيضاً)، والتأكيد ينصب على كيفية حدوث الرؤية (أو القراءة أو الإدراك) أكثر من التأكيد على ماهية ما يدرك. تيار الوعي يمكن أن يكون مثالاً على ذلك.

2- حركة تنأى عن الموضوعية الجلية التي يوفرها الراوي الثالث المحيط بكل شيء؛ أي تنأى عن وجهة النظر السردية الثابتة وعن المواقف الأخلاقية الواضحة القاطعة. قصص فكلسر متعددة الراوي أمثلة على هذا الجانب من الحداثة.

3- ضبابية في التفريق بين الأحاسيس الأدبية، والشعر يبدو أكثر وثنائية (كما هي الحال لدى ت.س. إليوت، وإي.إي. كيمسجس)، كما أن الشر يبدو أكثر شعرياً (كما هي الحال لدى فرجينيا ولف، وجيمس جويس).

4- التأكيد على الأشكال المتشظية، والسرد المتقطع، والصور شبه العشوائية وكولاجية الطابع في اعتمادها على مواد مختلفة.

5- النزوع نحو الانعكاسية أو الوعي الذاتي في إنتاج العمل الفني؛ بمعنى أن كل قطعة تلفت إلى وضعها الخاص بوصفها إنتاجاً، وبوصفها شيئاً يبنى ويستهلك بطرق خاصة.

6- الرفض للجماليات الشكلية المتسعة لصالح التصميم المبسطة (كما هي الحال في شعر ولسم كارلوس وليمز)، والرفض، على نطاق واسع، للنظريات الجمالية الشكلية لصالح التلقائية والكشف لحظة الخلق.

7- الرفض للفرقة بين ثقافة (علياً) وثقافة (دنياً) فكلاهما صالح للاختيار من حيث هي؛ أي الثقافة، مواد لإنتاج الفن وطرائق عرضه وتوزيعه واستهلاكه.

إن ما بعد الحداثة مثل الحداثة تقتضي معظم هذه الأفكار؛ فهي ترفض التفرقة الحدية بين أشكال رفيعة، وأخرى وضيعة في الفن. كما أنها ترفض الحدود الصلبة

بين الأنواع الأدبية، وتؤكد من جهة مقابلة، على المعارضات الإجناسية، والمحاكاة، الساخرة، والتداخل التألفي، والسخرية، واللعب بالدوال.

والفن مابعد الحداثي (وكذلك الفكر) يفضل الانعكاسية، والوعي الذاتي والتشظي، والتقطع (وكل ذلك، بصورة خاصة، في البنى السردية)، والغموض والتزامن. مع التأكيد على تقويض الذات ونزع مركزيتها وسلطانها الإنسانية.

لكن، في حين أن مابعد الحداثة تبدو أكثر شبهاً بالحداثة في هذه المناحي، فإنها تختلف عن الحداثة في توجهاتها نحو كثير من هذه المناحي، فعلى سبيل المثال تميل الحداثة إلى تقديم رؤية مشتتة عن ذاتية الإنسان وتاريخه (بتبادر إلى الذهن في هذا المقام الأرض اليباب لاليوت، ونحو الفنار لولف)، لكنها تقدم ذلك الشتات بوصفه أمراً مأساوياً؛ أمراً يدعو إلى الرثاء والبكاء لأنه خسارة.

إن كثيراً من الأعمال الحديثة تحاول تأييد الفكرة التي ترى بأن العمل الفني يستطيع أن يتوفر على الوحدة والتماسك والمعنى، تلك العناصر ذاتها التي تفتقر إليها الحياة الحديثة فالفن، بذلك، يستطيع أن يفعل ما عجزت عن فعله المؤسسات الإنسانية الأخرى.

أما مابعد الحداثة، بالمقابل، فإنها لا تعمي التشظي والتزامن واللاتماسك؛ بل تحتفي بكل ذلك.

العالم لاعمى له؟ فارتكنا، إذن، من الادعاء بأن الفن يعني شيئاً، وارتكنا، إذن، نلعب في حمياً اللامعنى.

ثمة طريق أخرى يمكن أن نسلكها في النظر إلى العلاقة بين الحداثة ومابعد الحداثة، وهي طريق تساعد على جلاء الفروقات. فطبقاً لفريدريك جيمسون، الحداثة ومابعد الحداثة تكونان ثقافية صحت مراحل معينة من الرأسمالية. ويحدد جيمسون ثلاثة أطوار رئيسية للرأسمالية أملت ممارسات ثقافية معينة (بما تتضمنه من نوعية الفن والأدب المنتج):

- الطور الأول: السوق الرأسمالية التي ظهرت خلال الفترة من القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا الغربية وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية (وكل فضاءات تأثيراتها). وهذا الطور مرتبط بالتطورات التكنولوجية، وعلى وجه الخصوص ظهور المعدات المتحركة بالبخار، والذي ارتبط، من جهة أخرى، بظهور نوعية خاصة من الجماليات؛ وبالتحديد الواقعية.

- الطور الثاني: ويمتد من نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين (حتى الحرب العالمية الثانية)، وهذا الطور هو طور الرأسمالية المحتكرة المرتبط بظهور المعدات الإلكترونية المتحركة بالاحتراق الداخلي. وهو الطور المصاحب للحدثة.

- الطور الثالث: وهو الطور الذي نحن فيه الآن. وهو الطور المرتبط بالرأسمالية متعددة الجنسيات أو الرأسمالية الاستهلاكية (مع التأكيد على التسويق والبيع واستهلاك البضائع لا إنتاجها)، وهو مرتبط، أيضاً، بالتكنولوجيات النووية والإلكترونية. وهو الطور المصاحب لمابعد الحدثة.

وكمثل تمييز جمسون لما بعد الحدثة تبعاً لأنماط الإنتاج والتكنولوجيات المصاحبة، يأتي الوجه الثاني لتعريف ما بعد الحدثة من التاريخ وعلم الاجتماع، لا من الأدب وتاريخ الفن نفسيهما. وفي هذا النهج تتحدد مابعد الحدثة بوصفها اسماً لنظام اجتماعي شامل أو لمجموعة من التوجهات الاجتماعية التاريخية. وبالدقة التامة، فإن هذا النهج يقارن بين مابعد العصرية والعصرية عوَص المقارنة بين مابعد الحدثة والحدثة.

فما هو الفرق إذن؟

الحدثة: تحيل على الحركة الجمالية الواسعة في القرن العشرين.
العصرية: تحيل على مجموعة الأفكار الفلسفية والسياسية والأخلاقية التي تشكل لبطانة الحاضنة للمجانب الجمالي للحدثة.

«العصرية» أقدم من «الحدثة»؛ فالصفة «عصري» قد أطلقت لأول مرة في علم اجتماع القرن التاسع عشر، وكان يعنى بها التفرقة بين الحقبة الحاضرة والحقبة لماضية التي يطلق عليها صفة القديم أو العتيق.

والعلماء لا يزالون مختلفين حول البداية الحقيقية للعصر الحديث وحول التفرقة بين ما هو حديث وما ليس بحديث. ويبدو لنا أن العصر الحديث يبدأ دائماً في وقت أكر كلما أعاد المؤرخون النظر حوله. بيد أن المرحلة الحديثة، بصورة عامة، ترتبط التنوير الأوروبي الذي يبدأ، على وجه التقريب، في منتصف القرن التاسع عشر (مع أن بعض المؤرخين يرجع عناصر الفكر التنويري إلى عصر النهضة أو إلى مراحل أكرة قبل ذلك. ولنا أن نجادل ونقول إن الفكر التنويري قد بدأ مع القرن الثامن عشر. وأنا دائماً ما أؤرخ للعصر الحديث بـ 1750م فقط لأنني أخذت إجازتي

للدكتوراه من برنامج باستانفورد الذي يُدعى «الفكر والأدب الحديثان» ويركز ذلك البرنامج الأكاديمي على الأعمال المكتوبة من بعد العام 1750م).

إن الأفكار الأساسية للتوير هي، بصورة مقاربة، الأفكار الأساسية نفسها للفلسفة الإنسانية. وتقدم جين فلاكس في مقال لها خلاصة لهذه الأفكار والرؤى (انظر ص 41 من مقالها)، وأنا سأزيد إضافات بسيطة إلى قائمتها:

1- ثمة ذات مستقرة ومتماسكة وعارفة. وهذه الذات واعية وعقلانية ومستقلة وعالمية؛ وبالتالي فإن أية ظروف أو اختلافات فيزيائية لا تؤثر - جوهرياً - في فاعليتها.

2- وهذه الذات تعرف نفسها وتعرف العالم من خلال العقل، أو العقلانية التي تتبوأ السمات الأعلى في العمليات الذهنية، وهي، بذلك، الصورة الموضوعية الوحيدة للمعرفة.

3- نمط المعرفة المنتج من قبل ذات موضوعية عقلانية هو «العلم» الذي باستطاعته أن يقدم حقائق كونية عن العالم يقطع الطر عن وضعية الفرد العارف.

4- المعرفة المنتجة بوساطة «العلم» هي الحقيقة، وبذلك، فهي خالدة.

5- المعرفة والحقيقة المنتجة بوساطة العلم (عن طريق الذات الموضوعية العقلانية) ستؤدي دائماً إلى التقدم والكمال. وكل المؤسسات والممارسات الإنسانية يمكن أن تخضع للتحليل بوساطة العلم (العقل/ الموضوعية) وبذلك تتطور.

6- العقل هو الحكم المطلق فيما هو صحيح، وبالتالي هو المحدد لما هو صائب وجيد (ما هو مشروع وأخلاقي). الحرية تنطوي على الطاعة للقوانين التي تنطبق مع المعرفة المكتشفة عن طريق العلم.

7- وفي عالم يحكمه العقل فإن الصحيح سيكون دائماً هو الجيد والصائب (والجميل)، وبذلك فلن يكون ثمة صراع بين ما هو صحيح وما هو صائب.

8- يمثل العلم بوصفه النموذج لكل مظاهر المعرفة المفيدة اجتماعياً. العلم محايد وموضوعي. والعلماء، الذين ينتجون المعرفة العلمية من خلال قدراتهم العقلانية غير المتحيزة، يجب أن يكونوا متحررين في اتباعهم لقوانين العقل، ولا ينبغي لهم أن يدفعوا عن طريق أية اعتبارات أخرى (كالمال والسلطة).

9- اللغة، أو طريقة التعبير التي تستخدم في إنتاج ونشر المعرفة، يجب أن تكون عقلانية أيضاً. وحتى تكون اللغة عقلانية يجب أن تكون شفافة؛ أي أن تكون

وظيفتها فقط تمثيل العالم الحقيقي المدرك الذي يلاحظه الذهن العقلاني. وبعبارة أخرى، يجب أن يكون هنالك ارتباط وثيق وموضوعي بين الأشياء الخاضعة للإدراك والكلمات المستخدمة في تسميتها (أي الدال والمدلول).

تلك بعض المبادئ الجوهرية للإنسانية أو للحداثة، ووظيفتها - كما يمكن أن يحدد القارئ - تكمن في التسوية أو التفسير العملي لكل البنى والمؤسسات الاجتماعية، وبضمنها الديمقراطية والقانون والعلم والأخلاق والجماليات.

تعني العصرية في جوهرها بالنظام؛ بالعقلانية وبالعقلنة، أو بخلق النظام من الفوضى. وفرضيتها هي أن خلق عقلانية على نحو أكبر مرتبط بخلق نظام واسع النطاق، وكلما كان المجتمع أكثر نظاماً ارتقى نحو الأفضل في فاعليته (أي ارتقى في فاعليته العقلانية). ولأن العصرية موكلة بملاحقة مستويات النظام المطردة في تقدمها، فإن المجتمعات الحديثة مجسدة بصورة مستمرة ضد أي شيء يوصم بـ (الفوضى)، وذلك حتى لا يعمق **سير النظام**. ولذلك فالمجتمعات الحديثة تعتمد دائماً على ترسيخ الثنائيات الضدية بين «النظام» و«اللا نظام» وذلك حتى تظهر تفوق النظام. ولكن حتى تفعل ذلك، كان لابد لها من إيجاد أشياء تمثل «اللا نظام»، ولذلك ظلت المجتمعات الحديثة دأبة في خلق/إنشاء «اللا نظام» وفي الثقافة الغربية أصبح هذا «اللا نظام» هو «الأخر» الذي يعرف في علاقته بثنائيات ضدية أخرى. ووفق هذا المنطق، يصبح غير الأبيض وغير الذكر وغير المتجانس جنسياً وغير السليم صحياً وغير المعقول.. الخ - جزءاً من «اللا نظام»، ويجب أن يمحى من المجتمع النظامي العقلاني الحديث.

وتلك الطرق التي اعتمدتها المجتمعات الحديثة في خلق مقولات توسم بـ«النظام» ذات علاقة بالجهد المبذول لتحقيق الاستقرار. وفي هذا السياق يساوي فرانكو ليونار (المنظر الذي عني بوصف أعماله ساروب في مقالته عن ما بعد الحداثة) بين الاستقرار وفكرة «الشمولية» أو الأنظمة الشمولية (يتبادر إلى الذهن - هنا - فكرة دريدا عن الشمولية بوصفها كلاتية أو اكتمال النظام). الشمولية والاستقرار والنظام - كما يجادل ليونار - مترسخة في المجتمعات الحديثة من خلال وسائل «السرديات الكبرى» أو «السرديات السائدة» وهي القصص التي تحكيها الثقافة لثاتها عن ممارساتها واعتقاداتها. ومن هذا المنظور، فـ «السردية الكبرى» في الثقافة الأمريكية يمكن أن تكون قصة أن الديمقراطية هي الشكل التثويري (العقلاني)

للحكومة، وأن الديمقراطية يمكن أن تؤدي إلى السعادة العالمية للإنسان. وكل نظام عقدي أو فكري يملك سردياته الكبرى، فطبقاً لليوتار تكمن «السردية الكبرى» للماركسية، على سبيل المثال، في فكرة أن الرأسمالية مستهارة فوق ذاتها وأن عالماً طوبايوياً اشتراكياً سيبزغ على الإتر. ويمكن أن تفهم هذه السرديات الكبرى بوصفها نوعاً من النظرية الواصفة أو الأيدولوجيا الواصفة؛ أي الأيدولوجيا التي تشرح أيدولوجيا (كما هي الحال مع الماركسية)؛ قصة تحكى لشرح الأنظمة العقيدية الموجودة.

يحتاج ليوتار بأن كل مظاهر المجتمعات الحديثة، ويضمنها العلم بوصفه الشكل الأول للمعرفة، تعتمد على هذه السرديات الكبرى. ومابعد الحداثة هي نقد لهذه السرديات الكبرى انطلاقاً من الوعي بأن هذه السرديات تشكل أُنعة لإخفاء التناقضات والشروخات السارية في كل نظم المجتمع وممارساته. وبعبارة أخرى، إن أية محاولة لخلق «نظام» تتطلب دائماً خلق قدر مسار من «اللانظام»، غير أن سردية من هذه السرديات الكبرى تحمي تجرد هذه المقولات عن طريق تفسير «اللانظام» بأنه، حقاً، فرضوي وسي، وأن «النظام» حقاً، عقلاني وحيد. وبالمقابل، فإن مابعد الحداثة في رفضها للسرديات الكبرى تفضل «السرديات الصغرى»، وهي القصص التي تشرح ممارسات صغيرة وأحياناً محلية، ولا تهتم بالمعاهيم الكونية أو العالمية واسعة النطاق. «السرديات الصغرى» المابعد حداثية دائماً مقامية ومتزامنة وعرضية وأنية، وهي لا تدعي أن لها صلةً بالعالمية والحقيقة والعقل والاستقرار.

ومظهر آخر من مظاهر الفكر التنويري - النقطة التاسعة من النقاط التي سقتها - يتجلى في فكرة أن اللغة لا بد أن تكون شفافة، بمعنى أن الكلمات لا تخدم أي غرض عدا كونها تمثيلات للأفكار والأشياء. والمجتمعات الحديثة تنكس على الفكرة التي ترى أن الدوال تشير إلى مدلولات، وأن الواقع يقيم داخل المدلولات. أما في التصور مابعد الحداثي، فلا يوجد إلا دوال، وبذلك تنتفي فكرة أي واقع مستقر ودائم، وتنتفي معها فكرة المدلولات التي تشير إليها الدوال. في المجتمعات مابعد الحداثية لا توجد إلا أسطح بدون أعماق؛ فقط دوال ولا مدلولات لها.

ويمكن أن نعبر عن ذلك بطريقة جان بودريار الذي يرى أن المجتمعات مابعد الحداثية لا تنطوي على أصول، وإنما نسخ أو ما يدعوها بالصور الزائفة، ويمكن أن نفكر في الرسم أو في النحت؛ حيث نجد أعمالاً أصلية (لفان جوخ مثلاً)، لنجد بعد

ذلك ما يمكن أن يكون آلافاً من النسخ، بيد أن الأصلية هي تلك التي تحمل قيمة عالية (قيمة تذكارية على وجه الخصوص). وقارن ذلك بالأقراص المدمجة (السيدات) أو الأسطوانات الموسيقية؛ حيث لن تجد أصولاً كما في الرسم؛ فلا يوجد تسجيل موسيقي معلق على الجدار، أو محفوظ في قبو، فقط ما يسود هو النسخ التي تعد بالملايين بصورة متطابقة، وتباع كلها بثمن متساو تقريباً. ويمكن أن نضرب مثلاً لـ (الصور الزائفة) التي عاناها بودريار بالواقع الافتراضي، ذلك الواقع المغلوق عن طريق الزيف؛ حيث لا يوجد أصل. ويتجلى هذا الواقع في ألعاب الكمبيوتر/الزيف. ويتبادر إلى الذهن، في هذا المقام، المدينة الإلكترونية الزائفة، والنمل الإلكتروني الزائف.

وأخيراً، مابعد الحداثة تهتم بسؤال النظم المعرفية. ففي المجتمعات الحديثة كانت المعرفة متساوية مع العلم، وكانت قرينة السردية القائلة: العلم هو المعرفة الجيدة، وعكس هذه السردية هو: السبب والمتحلف واللاعقلاني، (وغالباً ما يربط ذلك بالأطفال والنساء والبدائيين والمجانين) والمعرفة كانت حيدة في حد ذاتها، حيث كان المرء يكتسب المعرفة من خلال التعلم حتى يكون ذا معرفة بالمعنى العام للكلمة، أو حتى يكون شخصاً متعلماً. وتلك هي مثالية التعليم الليبرالي للفنون. أما في المجتمعات مابعد الحداثة، فإن المعرفة قد أصبحت وطبيعة؛ فانت تعلم أموراً لا لكي تعرفها؛ بل لكي تستخدم تلك المعرفة. وكما يوضح ساروب (ص138) أن السياسات التعليمية قد اتجهت نحو التأكيد على المهارات والتدريب أكثر من المعرفة الإنسانية المثالية المبهمة بالمعنى العام للكلمة. وهذا أمر مخيف لكم أيها المختصون في الأدب الإنجليزي، فماذا ستفعلون بشهادتكم؟!

لا تنس المعرفة، في المجتمعات مابعد الحداثة، بنفعيتها فحسب؛ بل في طرائق توزيعها وتخزينها وتنظيمها المختلفة عما كانت عليه في المجتمعات الحديثة. فظهور تكنولوجيا الكمبيوتر الإلكترونية، بصورة خاصة، هو حدث ثوري في أنماط إنتاج المعرفة وتوزيعها واستهلاكها في مجتمعاتنا (ومن هنا صح للبعض أن يجادل في أن أفضل وصف لمابعد الحداثة هو في ارتباطها بظهور تكنولوجيا الكمبيوتر، ابتداء من الستينيات بوصفها القوة السائدة في كل مناحي الحياة الاجتماعية). في المجتمعات مابعد الحداثة أي شيء ليس قادراً على أن يترجم إلى شكل مدرك ومخزن في الكمبيوتر؛ أي شيء ليس مرقماً سوف يتوقف عن كونه معرفة. وفي

هذا النموذج، ليس عكس «المعرفة» هو «الجهل»، كما هي الحال في النموذج الحداثي الإنساني؛ بل إن عكس «المعرفة» هو «الضوضاء» أي شيء لا يملك ما يؤهله لأن يكون معرفة هو «ضوضاء» ذلك أنه شكل غير مدرك في هذا النظام.

يقول ليونار (وقد أنفق ساروب الكثير من الوقت لشرح هذا القول) إن السؤال المهم بالنسبة للمجتمعات مابعد الحداثة هو: من يقرر ماهي المعرفة (وبالمقابل، ماهي الضوضاء) ومن يعرف ماهي الحاجات التي يقرر بشأنها؟ إن هذه القرارات حول المعرفة لا تتضمن المؤهلات الحداثية الإنسانية، فمثلاً: أن تقيم المعرفة بوصفها حقيقة (هو حكم تقني)، أو بوصفها خيراً أو عدلاً (هو حكم أخلاقي)، أو بوصفها جمالاً (هو حكم ذوقي). لذلك فإن ليونار يحتاج بأن المعرفة تتبع نموذج لعب اللغة الذي يطرحه وتجنستن. وأنا لن أتعمد في شرح أفكار وتجنستن حول لعب اللغة، ومن أراد الاستزادة فإن له أن يرجع إلى مقال ساروب فيه شرح رائق لهذا المفهوم.

ثمة الكثير من الأسئلة التي يمكن أن تطرح حول مابعد الحداثة، ومن أهمها السؤال المتعلق بسياسات مابعد الحداثة، أو بكلمة أسط، بحركتها نحو التشظي والتزامن والأدائية والاستقرار - هل هي جيدة أو سيئة؟ هنالك إجابات كثيرة حول ذلك، بيد أن في مجتمعنا المعاصر رغبة في الرجوع إلى الفترة السابقة لمابعد الحداثة.

فالتمكيز التنويري الحداثي الإنساني يميل إلى التوحد مع الجماعات السياسية والدينية والفلسفية المحافظة. ويبدو أن ظهور الأصوليات الدينية واحدة من نتائج تيار مابعد الحداثة، بوصفها مقاومة لمساءلة «السرديات الكبرى» للحقائق الدينية. ويظهر ذلك بجلاء (لنا في أمريكا، على كل حال) في حالة الأصوليات الإسلامية في الشرق الأوسط، والتي تحرم الكتب مابعد الحداثية مثل الآيات الشيطانية لسلمان رشدي، لأنها تقوّض تلك السرديات الكبرى.

هذا الربط بين رفض مابعد الحداثة ونزعة المحافظة أو الأصولية يمكن أن يفسر، في بعض جوانبه، سبب جذب المجاهرة مابعد الحداثية بالتشظي والتعدد للبراليين والأصوليين على حد سواء. ويفسر لنا، من بعض جوانبه الأخرى، سبب انجذاب منظري النسوية نحو مابعد الحداثة، كما يوضح ساروب وفلاكس وبترل.

وعلى صعيد آخر، يبدو أن مابعد الحداثة، رغم ما ذكر، قد قدمت بعض البدائل لربط الثقافة العالمية بالنزعة الاستهلاكية؛ حيث تقدم السلع والأشكال المعرفية بالقوة بعيداً عن سيطرة الفرد. وكل هذه البدائل تركز على كل الأفعال الاجتماعية (أو الصراع الاجتماعي) من حيث هي - بالضرورة - محلية ومحدودة وجزئية، لكنها غير فاعلة. وعن طريق أطراح «السرديات الكبرى» (مثل تحرير الطبقة العاملة كافة) والتركيز، عوضاً عن ذلك، على أهداف محلية خاصة (مثل مراكز العناية اليومية المتطورة للأمهات العاملات في مجتمع ما) - عن طريق ذلك، تقدم السياسات مابعد الحداثيّة تنظيراً للأوضاع المحليّة بوصفها مائعة وغير قابلة للتنبؤ المستقبلي، لأنها متأثرة بالاتجاهات العالمية. ولهذا السبب، فإن شعار السياسات مابعد الحداثيّة يمكن أن يكون: «فكر عالمياً، واعمل محلياً»، ومن ثمّ، لا تقلق نفسك بشأن أي خطة كبرى أو مشروع عام.

هوامش:

اقتباسات البحث من:

1- مقال جين فلاكس: «مابعد الحداثة والعلاقات الجنوسية في النظرية النسوية»، ضمن كتاب: ليندا جي. نيكلسون (محررة) النسوية / مابعد الحداثة، روتلندج للنشر، 1990م.

2- مقال ساروب، وهو الفصل السادس «ليوتار ومابعد الحداثة» في كتاب مادان ساروب: مدخل أولي إلى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، منشورات جامعة جورجيا، 1993م. ■

في معنى عالم اللعبة وكينونتها الأثر الفني عند غادامير

د. عبد الغني بلارة^(*)

يعدُّ هانس جيورغ غادامير Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) وريثَ فكر هيدغر وصاحب الفضل في تفجير قصايا التفكير الفلسفي، من خلال نظريته التأويلية، التي كانت بمثابة المنعطف الأنطولوجي الحاسم *Le tournant*، الذي أطلق شرارته الأولى هيدغر. هنا الأخير لم يتردد، عبر رسالة بعثها إلى أوتو بوجلر Otto Pöggeler، في القول بأنَّ الفلسفة الهرمينوطيقية هي قضية ولا غادامير لها⁽¹⁾. *La philosophie herménéutique, c'est là l'affaire de Gadamer*، مادامير استحقَّ، دون منازع، فضل إعادة إدراج الهرمينوطيقا في قلب الحدل الفلسفي، وقد أخذت في الانتشار على نطاق واسع، متجاوزة بعد الحرب الكونية الثانية حدودها المحلية⁽²⁾، وإذا كان هيدغر قد أسس أنطولوجيا فهم الوجود تحاوزاً للموضوعية المتوهمة، ونقلاً لإشكالية الهرمينوطيقا من إستيمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا⁽³⁾، فإنَّ غادامير، بالإضافة إلى ذلك، تفرَّد بدعوته إلى إنشاء أنطولوجيا جديدة تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم؛ إذ إنَّ طموحه كان يتجاوز مجرد الإسهام في مواصلة ما بلَّاه سلفه شلاير ماختر ودلشاي. فقد

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر.

- (1) Jean Greisch, Préface, in: H-G Gadamer, *Herménéutique et philosophie*, Collection «Le grenier à sel», Paris, Beauchesne Éditeur, 1999, p.V
- (2) Jean Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, P.U.F., 1993, p.194
- (3) Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, (Essais d'herméneutique II), Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.107.

سعى إلى إعادة تأويل ومراجعة المشاريع الفلسفية الكبرى، بدءاً من السؤال السقراطي، مروراً بأفلاطون وأرسطو وكانط وديكارت وهيجل وماركس وفرويد وصولاً إلى السؤال الهيدغري. وهو يصنعه هذه يروم ترسيخ الهرمينوطيقا، بما هي فن الحوار والفهم التساولي، داخل التفكير الفلسفي، وتثبيتها ممارسة وإعية وفهماً قلماً يبغي للفلسفة دورها الحاسم، عبر فن السؤال، ألا وهو تجليد أدواتها وإعادة تأويل المعرفة تأويلاً مغايراً يتجاوز حدود الميتافيزيقا. ففلسفة غادامير، إذن، تعدّ من دون ريب فتحاً فلسفياً حديثاً أصيلاً غير مسبوق، وآخر محطة في تطور الفكر الهرمينوطيقي⁽¹⁾.

ولعلّ هذا ما جعله يعلن، بلا تردد، أنّ الهمّ الذي يتكفّل به مشروعه الهرمينوطيقي هو تأسيس فلسفة تأويلية كوكبية Philosophie Herméneutique Universelle، تعمل على إشاعة أدبيات الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلية، وجعل الإنسان يلتفت إلى ذاته وإلى العالم من حوله، رغبة في الفهم «فإنّ الإنسان، والقول لشارل تايلور Charles Taylor، أكبر من كونه مجرد حيوان عاقل، وإنّما هو حيوان محكوم عليه بأن يتأوّل هو ذاته L'homme n'est pas seulement un animal raisonnable, il est un self-interpreting animal, un animal condamné à s'interpréter lui-même فالرغبة في الفهم؛ هي فهم العالم المحيط بنا، الذي هو، بالنسبة لأرسطو، العالم الأرضي المتحرك، وبصفة أشمل، أيضاً، فهم الوجود ما هو موجود، والموجود الأول، أي الله. بهذا المعنى فقط يلتحق مفهوم «رغبة الفهم الهرمينوطيقي» بـ«عالمية فهم المعرفة الميتافيزيقية»⁽²⁾.

يذهب غادامير، في إطار تأسيس فلسفته التأويلية، إلى عدّ الأثر الفني عالماً مختلفاً عن عالمنا، من حيث هو عالم يفتقر إلى الإحساس بالجميل، لا لأنّه ليس أهلاً لذلك، كما تعتقد بعض التيارات الجمالية؛ بل إنّ غياب هذا الإحساس يعود إلى طغيان النزعات المتعالية، التي تنظر إلى أشياء الوجود كما لو أنّها أبدعتها هي، أو تملك معرفة سابقة بها، ومن ثمّ فهي تملكها أول الأمر وأحررها، وهذا هو الوهم عنه الذي جعل العنان ينظر إلى العالم بوصفه موضوعاً منفصلاً عنه، أو هو مجرد مجموعة من المضامين تُصبّ في شكل

(1) Jean Grondin, op. cit., p.194.

(2) Jean Greisch, Préface, in: H-G.Gadamer, Herméneutique et philosophie, p.XIX

أو قالب فني⁽¹⁾. بيد أن الإبداع، وإن كان إحساساً بالآخر/ الوجود وتأملاً له، فهو تجربة جمالية *expérience esthétique* تتشكل في الأثر الفني، بما هو العالم الذي يلقي بنوره على الذات فترى الأشياء، وقد حاصرها هذا الضوء، مختلفة كأنها ولدت لتوها، ليغدو الفن معرفة وجودية تكتشف فيها الذات موضوعها، ليس قهراً وتلدأ بعالم غريب عجيب؛ بل هو التقاء بعالم يضيء ذواتنا والعالم من حولنا، وهو ما يسميه غادامير بـ«السوعي الجمالي» *conscience esthétique* بوصفه تجربة تتشكل، ممن منظور فونومولوجي، داخل العمل الفني، بما هو وجود جمالي تتلقى فيه الذات تربيتها الجمالية، ولا يكون ذلك إلا بالرجوع إلى الأشياء ذاتها مقصودة، وليس بإحالتها على الواقع كما لو أنها محاكاة له أو تقليد ساذج⁽²⁾.

لكن هذا لا يعني، يضيف غادامير، أن هذه الثقافة الجمالية التي تميز هذه التجربة ليست خلواً من وعي المؤثر لوجوده كذات لها موضوعها التي تضمن أصالة رؤيتها؛ إذ مهما تجردت الذات من أحكامها المسبقة ونهتها القلي، فإنها لا تملك القدرة على إزاحتها بصفة مطلقة، وإنما تقوم بعملية الإناء والتعديل داخل هذه التجربة الجمالية، فيتشكل وعي جمالي، لا هو ذاتي محض ولا هو موضوعي، بقدر ما هو شيء ينبع خالصاً من الأثر الفني إثر لقائنا به، وهذا كله عبر فعل الافتتاح على عالم هذا الأثر بما هو وجود نصفي إليه ونسحب لدعوته، مستقل بذلك، أي داخل تجربتنا الجمالية، من معيارية التمايز الجمالي⁽³⁾ *Distinction esthétique*، حيث يكون الفصل المصطنع بين الذات والموضوع، أو بين الشكل والموضوع، إلى مبدأ اللاتمايز الجمالي⁽⁴⁾ *non-distinction esthétique*، حيث تزول هذه القسمة الثنائية المزعومة بين الذات والموضوع من خلال عملية التوسط *Médiation* التي يحدثها الشكل أو الصورة⁽⁵⁾.

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, édition du seuil, 1996, pp.99, 100

(2) Ibid., p.101

(3) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, pp.102, 103

(4) Ibid., p.103.

(5) إن الجدير بالذكر، من منظور غادامير، حسب سيد توفيق، هو أن مفهوم الجميل في الفن عموماً والشعر بخاصة بمعناه التجريدي *Abstractif* الذي تشبه الرؤية الحدائية هو «مفهوم تحول على الشعر، فمادية الشعر — كانت ومستظل — تكمن في قول شيء ما أو حقيقة ما من خلال الصورة

Forme، بما هو المكان الذي تتحوّل فيه تجربتنا الوجودية إلى فنّ جميل هو ثمرة هذا الحوار. ليكون فهم الأثر الفني، إذ ذاك، فهماً دينامياً يتيح أفق المسألة في التجربة الجمالية؛ حيث لا تمايز بين الذات والموضوع أو الشكل والمضمون.

ودفاعاً عن هذه المفاهيم، التي تعدّ إضافة جديدة إلى فلسفة الجمال، يعود غادامير إلى مفهوم اللّعب/ اللعبة le jeu، في محاولة لإيجاد صلات بين القيام بفعل اللّعب والقيام بتجربة جمالية لأثر فني ما. فهو يعتقد بأنّ كلا منهما يمارس نوعاً من السيطرة؛ اللّعب/ اللعبة على اللاعبين الممارسين، والأثر الفني على الذين يمارسون تجربة ما. فيصبح كلّ منهما تابعا لقواعد اللعبة أو الفن. كما أنّ الحديث عن اللعبة في إطار تجربة الفن «لا يعني أن نستمع لموقف أو حالة ذات مبدعة، ولا يعني، مطلقاً، حرية الذات الإنسانية التي تمارس فعل اللعبة، وإنّما هو حديث عن طريقة وجود الأثر الفني ذاته. فقد تعرّفنا، انطلاقاً من الوعي الجمالي، إلى أنّ المقابلة بين الوعي الجمالي والموضوع لا تأخذ في الاعتبار الوضع الحقيقي أو الواقعي»⁽¹⁾. فاللّعب بالنسبة لمن يمارسه، يضيف غادامير، «ليس شيئاً جديداً، ولها حدّ لعب. إنّما، سنحاول، بناءً على هذا الأساس، تحديد مفهوم اللّعب. فكل ما هو لعبٌ محضٌ ليس بحدّ. فاللّعب تربطه بالحدّ علاقة أساسية، خاصّة به، ليس، فقط، لأنّه يجد فيه نهايته؛ وإنّما، كما يقول أرسطو، نحن نلعب بفرض التسلية. من المهمّ القول، إنّك إنّ اللّعب هو نفسه يحمل هذا الحدّ الخاصّ به، وكأنّه شيء مقدّس»⁽²⁾.

واقع الأمر، أنّ هذا الحدّ المقدّس هو الذي يجعل اللاعب يخلص في ممارسة اللعبة، فهو؛ أي اللاعب، وإن كان يدرك أنّ ما يقوم به هو مجرد لعب، فإنّه كلاعب متخبط في عالم اللعبة، لا يفكر بذلك. فاللّعبة لا تبلغ غايتها إلّا حين يغفل اللاعب وينشغل في عالم اللعب. فنمط وجود اللعبة بالنسبة للاعب، بما هي دينامية لها أهدافها الخاصّة، لا ينظر إليها في إطار ذات مقابل موضوع، فهي؛ أي اللعبة لها ماهيتها الخاصّة المستقلّة عن وعي

للغوية الشعرية. ومعنى هذا أنّ جادامير لا يريد أن يسقط من حسابه أهمية الصورة للتوبة الشعرية، بل يريد التأكيد على أنّها ينبغي أن ينصرف اهتمامنا إليها باسم الحدّة، وباسم تجريد الفن وتنزيهه عن الحقيقة الدينية كانت أم اجتماعية». ينظر: هانز-جورج جادامير، تجلّي الجمال ومقالات أخرى، تحرير روبرت بريلسكوي، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 288. (الهامش). وينظر، بشيء من التفصيل، فيما يتعلّق بمفهوم التجريد في الفن: H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, pp. 102, 106

(1) Ibid., p. 119.

(2) Ibid.

الذين يمارسونها، مثلما هو الحال مع نمط وجود الأثر الفني؛ إذ إن وعينا الجمالي للأثر الفني لا يتشكل بعيداً عن تجربة الفن، فالأثر الفني، كما رأينا، ليس موضوعاً يوجد مقابلاً لذات تدركه من منظور وعيها الجمالي الخاص. يوحد إناء لعبه بمعناه الحقيقي، كلما تندمج اللاعبون في عالم اللعبة وتركوا ذاتيتهم. فاللاعبون ليسوا ذاتاً للعبة ولكن اللعبة من خلالها يصل، إلى التمثيل⁽¹⁾.

فاللعبة، وليس انخراطنا فيها، هي التي تصبح الذات الحقيقية. لكن ألا يكون اشتراك اللاعبين في اللعبة هو الذي يجعلها عرساً مثلاً وحدثاً قائماً؟ هنا ما يبلو، من منطلق أن اللاعبين هم الذين يصنعون الفرجة، غير أن نمط وجود اللعبة كما رأينا، لا يقتضي وجود ذات تتصرف بشكل لعبي ludique حتى يحدث فعل اللعب فما يقال في الغالب إن لعبة (مباراة) ستقام أو هي قائمة في ذلك المكان أو ذلك الوقت. هي، إناء اللعبة، الذات الحقيقية الفاعلة، فهي تحدث عبراً وفيها، فهي من يتكلم بدلاً عن الممارسين لها، لأنها بمجرد أن تبدأ يكف اللاعبون عن أن يكونوا دونهم، وإن حققوا شيئاً من المتعة الخاصة فذلك من سحرها، أو قل هي المتعة ذاتها، وإلا لما قيل هذا مجرد لعب وجمال هذا السحر وكماله في أن اللعبة لا تكون إلا ذاتها، إذ هي تستمر كل هذا الحشد من اللاعبين والمتفرجين لتبلغ غايتها وتحقق كيئونها، أي تنهي لعبة كما بدأت.

كما أن اللافت هو أنه بالرغم من المحاطر المحيطة باللاعبين داخل عالم اللعبة، إلا أنهم، ومع علمهم بذلك، ينجذبون ويندفعون إلى هذا العالم، معتقدين أنهم قد حققوا رغباتهم التي تلوب في رغبة اللعبة ذاتها التي ما لها حدود بل ربما تجد في بعض الأحيان أن بعض المباريات يتم توقيفها لسبب أو لآخر، لكن تستأنف في وقت لاحق، لأن القضية لم تعد بيد مقيمي هذا اللعبة أو الممارسين لها أو الجمهور، وإنما هي اللعبة بقواعدها وقوانينها التي تحد من حرية الأفراد وهي بهذه الضوابط التي تنتظم بها إنما تحمي ذاتها ونظامها، بما هي جد مقتس في قالب هزل وما اللاعب في المحصلة، إلا جزء من هذا النظام الذي يعد أساس قيام اللعبة وتمثيلها لوجودها، ولعل هذا ما يجعل المهتمين، متخصصين ومتابعين، يشغلون بما يجعل اللعبة متطناً وهدفاً وليس اللاعبين⁽²⁾. هذا الاهتمام بذاتية اللعبة، بوصفها عالماً سحرياً يقوم على نظام ينخرط فيه اللاعبون ويخضعون له يتأكد بصورة جلية، في بعض الألعاب التي تقام من دون جمهور؛ لعبة الشطرنج أو لعب الأطفال فيما بينهم، ولو تأملنا الألعاب التي تعرض على الجمهور، وهو

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 120.

(2) Ibid., p. 122, 124

الغالبه بحكم أنها عرض وفرجة، كثيراً ما تُشوه فتفقد طابعها الجدي/المقدس كلعبة، الأمر الذي يجعل المسؤولين عن هذه الألعاب يوقفون فعل اللعب على أن يستأنف في آجال لاحقة أو يلعب دون جمهور، وهنا تعضيداً لسلطة اللعبة ونظامها القائم، لأن الافتتاح على الجمهور يؤدي إلى إغلاق اللعبة نفسها⁽¹⁾. لكن إذا ما تعلق الأمر بالأعمال الفنية، ولا سيما التي لا تتم دون عرض أو تمثيل، ونقصد بذلك المسرحية، فهل يعقل أن تمثل أو تلعب لذاتها؟

يعتقد غادامير بأن التمثيل الذاتي l'autorepresentation يتأسس، دون ريبه في اللعب الإنساني، وإن تحقق في اللعبة، فلأنها، كما الممنا، تقام من حللنا وفيها، ومن ثم أسقط عالم اللعب المغلق على ذاته هذه الحواجز، لكن إذا ما تعلق الأمر بـ«اللعب الشعائري le jeu culturel» واللعب المسرحي منه، فإن الحكم يختلفه لأن المسرحية، بما هي فن تمثلي/يلعبه لا تقدم بالمعنى نفسه كما هو الحال في لعب الطفل. فنحن جمهور المسرحية، لا نملك أن نكون إلا كذلك، وليس مشاركين كما يظن، فالممثلون/اللاعبون في المسرحية لا يتوقف جهدهم فيما يمثلون، ولكن يتجاوزون أنفسهم إلى من لهم حق المشاهدة كجمهور، فاللعب ما ليس مجرد تمثيل ذاتي يسيط لحركة منظمة، ولا مجرد لعب تمثيل يسيط فيه يسي الطفل الذي يلعب به، فهو تمثيل من أجل⁽²⁾. لذلك فإنه لما كان فعل اللعبة دائماً، هو تمثيل فإنه بإمكان اللعب الأساسي أن يجد في التمثيل نفسه نشاط اللعب. «توجد إذن ألعاب تمثل، سواء احتفظ سند غموض التلميح شيء من التمثيل (إمبراطور، ملك، نبيل) أو ارتكز اللعب على تمثيل شيء ما (مثلاً عندما يلعب الأطفال بالسيارة). فالتمثيل عادة، وبشكل افتراضي، هو تمثيل/عرض لشخص ما. وهدف هذه الإمكانية، بما هي كذلك، هو تكويني لما هو خاص بالطابع اللغوي للفن. لهذا، فإن الفضاء المغلق لعالم اللعب وضع، إذن، للقول يسقط أحد هذه الحواجز⁽³⁾».

غير أن غادامير يرى بأن العرض المسرحي، وإن كان له عالمه الخاص الذي يجعله تمثيلاً/عرضاً يقدم من أجل الجمهور، فإنه يبقى لعبة، أو بتعبير آخر، يمثل بنية اللعبة بما هو عالم مغلق على ذاته، فقد رأينا، يقول غادامير، «أن اللعبة لها وجودها الخاص الذي يجعلها لا تقسم لا في وعي اللاعبين أو أفعالهم بقدر ما هي تجذبهم إلى مجالها وتشحنهم بروحها. فالذي يلعب يحس بأن اللعبة هي واقع يتجاوزته تأثيراً وسيطرة. وهذه

(1) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, p.127.

(2) Ibid., p.126.

(3) Ibid.

حقيقة لا ريب فيها، تتجلى بوضوح عندما يكون هذا الواقع نفسه واقعاً مقصوداً؛ وهو الحال حين يبدو اللّعب بوصفه تمثيلاً يقدّم للمشاهد أي بما هو «عرض» spectacle (Schauspiel)⁽¹⁾. فهذا المشاهد الذي يقدّم له العرض المسرحي، يمثل دوراً لا يقلّ قيمة عن ذلك الذي يؤديه الممثل المسرحي، فما دام أنّ العرض لا يتمّ إلا بحضوره، فإنّه لا منووعة من القول، إنّ اكتمال معنى هذا العمل وبلوغه تمامه متوقّف على المشاهد دون أن يعني ذلك أنّ التمثيل/ اللّعب يتنازل عن سلطته، فهو حين يفضي إلى التمثيل فلذلك جزء من استراتيجيته في ممارسة سيادته وبلوغ كماله. فهي، أي اللّعبة، في النهاية، ذلك الكلّ المكوّن من اللاعبين والمشاهدين. بل إنّ الذي لا يشارك في اللّعب ويكتفي بالمشاهدة هو الذي يجعل من اللّعب تجربة أكثر أصالةً، وكأنّ الممثل/ اللّاعِب حينئذٍ لا يقتصر دوره على التادية السبطة التي قد يقوم بها في آية لعبة، كما رأينا؛ إذ يشارك في اللّعب لأجل أن يفقد السيطرة على ذاته وبصيص تماماً في حركات اللّعب؛ بل، على العكس من ذلك، إنّ دورهم يكسر في **حمل المشاهدين أنفسهم**، وهم في غمرة الاستمتاع بالعرض، يتيهون. هذا ما يجعل للمشاهد يأخذ مكان اللاعب ويتحوّل من دور المشاهدة إلى فعل المشاركة، ومن ثمّ توكل إليه مهمة مقابلة وضع الذي يلعب⁽²⁾.

ما أقدم عليه غادامير، من خلال عقده هذا التماثل بين اللّعب والأثر الفني، هو تجاوز الرؤية الفلسفية القائلة تنمالي الذات عن الموضوعية⁽³⁾، فهو حين يجعل من اللّعبة عالماً مستقلاً عن ذاتية اللاعبين، إمّا يروم تقويض النظرة الجمالية المتمركزة حول التمايز الجمالي⁽⁴⁾، وتثبيت رؤيته الهرمينوطيقية القائمة على جدل المسألة وأنطولوجية الفهم. فعالم اللّعبة مثلما هو عالم الفن يستقيم كذلك باللاعبين/ الممثلين والمشاهدين. لكن يبقى، على الدوام، صاحب السلطة المطلقة في توحيه فعل اللّعب/ التمثيل إلى أن يبلغ

(1) H-G.Gadamer, op. cit., p.127

(2) Ibid., pp.127, 128

(3) يعتقد غادامير بأنّ مشروعه الهرمينوطيقي إذا لم يتجاوز إشكالية الذات/ الموضوع، أو الذاتية/ الموضوعية فإنّه يتحدّر بلورة نظرية في الفهم تقوم على أسس الفهم/ التلويح/ الممارسة. وفي هذا الصدد يقول: «Nos observations nous interdisent de partager intégralement la problématique entre la subjectivité de l'interprète et l'objectivité du sens à comprendre». Ibid., p.333

(4) يقول غادامير في هذا الإطار: «Au fond, la distinction entre acteur et spectateur s'annule ici. L'exigence de viser le jeu lui-même dans son contenu de sens est identique pour les deux». Ibid., p.128

منتهاه الأمر الذي يجعله مستقلاً عن وعي هؤلاء وأولئك، وإذا كان هناك من تجربة فهي تجربة اللّعب/ الفنّ، التي تجعل الوعي الجمالي يتشكّل داخلها ويستمدّ من طبيعتها الفنّية. لذلك كما أسلفنا القول، يكون توجه المؤوك إلى الأشياء ذاتها مقصودة، بما هي حقيقة موجودة، ولا نملك نحن المؤولين، إزاء هذه الفاشية إلا أن نتمدّد تجربتنا من هذا الوجود حتّى يكتمل فهمنا، أو بالأحرى تحقيق إمكانية الفهم بوصفه أعلى درجات التأويل التي يرجى تحقيقها. فالأثر الفنّي ليس مجرد موضوع للمتعة؛ إنّهُ عرض، تمّ نقله إلى صورة، لحقيقة الوجود بوصفه حدثاً. لم يحدث قط أن فهم أحد قصيدة في حقيقتها الجوهرية من خلال معيار الوعي الإستيطقي. وإنّما وجه الأمر أنّ القصيدة، شأنها شأن كلّ النصوص الأدبية، تخاطبنا بمعناها ومحتواها. إنّنا لا نبدأ أبداً بالسؤال عن الشكل في القصيدة، ولا الشكل هو ما يجعل القصيدة قصيدة. إنّنا نسأل: ماذا تقول القصيدة؟ ونخسر المعنى في الشكل ومن خلال الشكل، أو بتعبير آخر، في حدث لعبة الالتقاء بالشكل. فالشكل حين نقابله هو حدث. ونحن أسرى القصيدة: **تأسرنا روح القصيدة** ونعلما على أمرنا⁽¹⁾.

إنّنا، يصل غادامير من خلال نموذج اللّعب/ اللعبة إلى دحض الأوهام التي صاحبت فلسفة الجمال الكلاميكية، التي أقامت رؤيتها للفنّ على أساس فلسفة التعالي القائلة بتشكّل الوعي الجمالي خارج دائرة تجربة الأثر الفنّي، فهو يوجد مع ذاته أو بالأحرى تجربة الذات هي التي تحرر العمل ونملك حقّ تحييه وكأنّه شيء خاصّ بهاء، بيد أنّ الأصل في هذا الوعي هو الأثر الفنّي نفسه، بما هو وجود سابق على الذات ومستقل عنها، يضاف إلى ذلك تميّزه بطبيعة دينامية تمنحه القدرة على تجاوز الذات؛ بل وجعلها من صميم تجربته وتحولاته عبر الزمن؛ إذ مهما حاولت الذات، من منظور أفق تأويلها الخاصّ، مراودة النصّ وجلبه إلى زمنها التأويلي، فإنّه يجزّأ، إغواء ومحرّك عبر مناطق الغياب فيه إلى زمنه الخاصّ ما هو زمن التأويل داخل حلقة الفهم. وشيئاً بذلك عمل اللّعب/ اللعبة، فهي، كما أسلفنا القول، لها نظامها الخاصّ وطبيعتها المستقلة عن وعي الممارسين لها، لا عين كانوا أو مشاهدين.

غير أنّ اللافت في رؤية غادامير في نقله لنظرية الجمال، هو محاولته إقرار مبادئ فلسفته الهرمينوطيقية القائمة على الطابع الأطلولوجي/ الجدلي، ولعلّ هذا ما جعله في نهاية هذا النقد يثبت الطبيعة القصيدية/ الحوارية للّعب/ الفنّ، متخذاً من الموسيقى مثلاً شاعراً على صلاحية هذه الدعاوى. فما لا يمكن بحال أن لا نعثر عليه، أي نموذج

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير)، دار

الانغلاق، «ولو حين تنكفي فرقة العازفين على ذاتها، وتحجبه بما تحققه من تفاعل، نفسها عن الجمهور بفرض الكفاح، على سبيل المثال، ضدَّ مأسسة l'institutionnalisation الحياة الفنية داخل المجتمع. وهو حال ما يعرف بالموسيقى الممارسة في ذاتها» *musique pratiquée chez soi* فلما نرغب في ممارسة موسيقى متميزة وأكثر أصالة، فلا شيء إلا لأتينا موجهة إلى العازفين أنفسهم وليس إلى الجمهور؛ وأياً كان الذي يمارس الموسيقى بهذه الطريقة، فإنَّ ما يهمه هو أن تخرج موسيقى محكمة، تحظى بالإعجاب، بمعنى أنها موجودة هنا لسمعها شخص ما. التمثيل في الفن، إنَّه هو كلُّه في جوهره، لأنَّ موجهة إلى شخص ما، ولو لم يكن هناك أحد ما يقتصر على الاستماع أو المشاهدة⁽¹⁾».

وعليه، فهما تكن الحدود الضيقة التي وضعتها النظرية الجمالية، فإنَّ مفهوم الأدب أكثر رحابة من أن يقف خلف هذه الحدود/ الحواجز، فوجود الأثر الفني ومعه اللعب/ اللعبة، كما أوضحنا، لا يكتمل إلا بالاستقبال/ التلقي الذي يذخره المشاهد/ القارئ له، أو يمكن القول بالأحرى، إنَّ النصوص، بوصفها كذلك، تشبه عملية تبديل بأثر معنى ميت معنى حديثاً لا تنتج إلا في المهي. ولذلك ينبغي أن نسأل إذا كان ما تمَّ إثباته سلفاً في تجربة الفن يساوي أيضاً، معنى كل النصوص، بما فيها كذلك تلك التي ليست آثاراً فنية⁽²⁾. فإذا كان أمراً مدعياً، أن لا نص لا تأويل، فإنَّه يتعنَّز قيام تأويل دون فهم⁽³⁾. فالنصوص هي وسائط بين المؤلفين وإمكاناتهم التأويلية، فهو، أي النص، لا يهب نفسه إلا وهو وسيط يتنازل عن حياده لصالح العلاقة/ الحوار مع القارئ/ المؤوك، ليكون بذلك، طريقاً مفتوحاً على تراثه المضمر في شقوقه، وبما أنَّ الفهم لا يبلغ درجة الكمال⁽⁴⁾، ولا يكون غاية في ذاته⁽⁵⁾، فإنَّه يصيح، عبر افتتاحه على الآخر/ المتلقي، كراً وقرأ، أو كخطوة نحو حركة التأويل، التي تبقى حواراً جديلاً قوامه المسائلة، يتقلب فيها الفهم بين التفسير/ الشرح والتأويل⁽⁶⁾. هذا في الحقيقة، هو عينه ما تضمنته مفهوم اللعب/ اللعبة عند غادامير،

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.128

(2) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.183.

(3) Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p.24

(4) Mario Valdes, *De l'interprétation dans la théorie littéraire*, Paris, P.U.F, 1989, p.278.

(5) Ibid., p.285.

(6) Ibid., p.275

فالأثر الفني، كما أقر، لا يكتمل إلا داخل التمثيل الذي يتلقاه ومن ثمّ كان لازماً علينا أن نخلص إلى القول، بأنّ كل آثار الفن الأدبية لا يمكن أن يجد الاكتمال السبيل إليها إلا في القراءة. فهل هذا يتعلّق أيضاً بفهم كلّ النصوص؟ إنّ معنى كلّ النصوص يتجسّد فقط في الاستقبال الذي يضمّره ذلك الذي يفهم؟ فالفهم يعمل في إطار تحقيق معنى النصّ مثلما هو حال الإصغاء في الموسيقى؟ كما يمكننا، أيضاً، الحديث عن الفهم متى حصلنا على قدر من الحرية مع معنى النصّ الذي يؤوله الفنان، قياساً بالنسبة إلى نموذج؟⁽¹⁾

فلا وجود لفن/ لعصب في المحصلة، ولو تعلّق على ذاته، غير موجه إلى الآخر/ المشاهد/ القارئ/ المؤكّد. وكأنّ غادامير، بذلك، يروم توجيه أنظارنا إلى أنّه لا يمكن استعادة إنسانية الإنسان المسلوقة إلا بتغيير وعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني، وهو بهذه الرؤية المتفردة يخرج الإنسان المعاصر من حالة الاغتراب التي ألحقتها به النظرة الشكلية المحضة، التي تطر إلى الآثار الفنّية على أنّها صور/ أشكال خالية من المعنى/ الحقيقة، ولا مكان فيها لسؤال الذات لفاتها، أو تاريخها/ تراثها. ومن ثمّ تقوم الرؤية اللاتاريخية، كما هو سائد دأبة إنّ نصف نصوص التراث وحرقتها، أو إخضاعها لسلطان اللغات المتعالية كما لو أنّها نصوص من إباحها، ويتحوّل الإنسان إلى كائن لا تاريخي، أو متمرّد على تاريخه، مبكر لأصالة التراث/ الآخر، وأحقّيته في الوجود كنات له حقّ التعبير عن كينونته، وتثبيت شهادته على العصر الذي لمطه

فالسؤال الغاداميري بما هو سؤال أنطولوجي/ جللي، يحرص على وضع حدود/ ضوابط للفهم، أو بالأحرى يتحوّل لديه السؤال إلى أفق لمساواة حدود فهم المؤكّد لتراثه/ تاريخه، أو بتعبير آخر، كيف يمكن لنا أن نسجّم تأويلياً مع آفاقنا المنجّزة عبر وسيط اللّغة دون أن نقصي صوت الآخر/ التراث المقيم في أعماقنا. فقراءة الأثر الفني هي، في الحقيقة، إعادة إنتاج وخلق متفردة، تجعل من التراث/ التاريخ نصّاً يبرز كلّ حين مع كلّ فعل تأويل؛ إذ إنّ انتماء القارئ/ المؤكّد إلى لحظة أو وضع/ مقام تاريخي في زمنه الآتي لا ينفي انتماءه عبر وسيط اللّغة، إلى هذا النصّ، لكن لا بوصفه حضوراً؛ بل بما هو غياب مبثوث في تضاعيف النصوص/ الآثار التي هي من جنسه أو تلك النصوص القديمة التي تمثّل تاريخاً/ أرشيفاً تأويلياً لهذا النصّ. وما دام الأمر كذلك، فإنّ فعل التأويل/ l'acte d'interprétation يمثل توسّطاً جديداً une nouvelle médiation تتيحها الطبيعة اللّغوية لأحداث التراث/ التاريخ، بما هي صوت قديم، تواصل رحلة وجودها وتأثيرها في الزمن الحاضر/ الزمن التأويلي. ■

(1) H.-G. Gadamer, op. cit., p.183.

قراءة كافكا (*)

موريس بلانشو

ت: عثمان محمود محمد

ربما أراد كافكا Kafka أن يُتلف أعماله لأنها كانت تبدو له محكومة بإذكاءٍ سوءٍ الفهم العام. وعندما نلاحظ الفوضى التي أسلمنا إليها هذه الأعمال، وما يريدون أن يفهمونا إياه عنها، وما يخفونه منها، والضوء الجزئي الذي يسلط على هذا المقطع أو ذاك، وتبعثر النصوص نفسها، وهي غير مكتملة أصلاً، وهي تقسم أكثر، وتُحال إلى غبار، كما لو أنها رفات قديس فصيلتها لا تنجزاً؛ عندما نرى هذه الأعمال الصامتة بالأحرى، والممزوجة بشرثرة التعليقات، وهذه الكتب غير القابلة للنشر وقد صارت مادة لمنشورات لا تنتهي، هذا الإبداع اللازمي الذي تحوّل إلى تفسير تاريخي، بتنا نتساءل ما إذا كان كافكا نفسه قد توقع كارثة كهذه في انتصار كهذا. ربما كانت رغبته في أن يختفي، سرّاً، كلفز يريد التواري عن الأنظار. لقد أسلمه هذا الكتمان إلى الجمهور، وجعله هذا السرّ مجيداً. والآن، يتمدّد اللغز في كل مكان، إنه النهار الساطع، إنه إخراجُه الخاص، فما العمل؟

لم يشأ كافكا أن يكون إلا كاتباً، والمذكرات الحميمية تُبدي لنا ذلك، ولكن ينتهي الأمر بهذه المذكرات إلى أن تبين لنا أن كافكا أكثر من كاتب؛ إنها تعطي الأفضلية لمن عاش على من كتبته إنه هو من سنبحث عنه في أعماله من الآن

(*) المقال بعنوان La lecture de Kafka، وهو مأخوذ من كتاب "حصة النار la part du feu" للنقاد

فصاعداً. وتشكّل هذه الأعمال البقايا المتأثرة لوجود مساعدنا على فهمه، هي شاهد لا يُقدّر بثمن على قدر استثنائي لولاه لبقية متوارية. ربما كانت غرابة كتب من قبيل المحاكمة le procès أو القصر le château هي التي تحيلنا باستمرار إلى حقيقة خارج الأدب extra-littéraire، في حين أننا نبدأ بخيانة هذه الحقيقة بمجرد أن تجذبنا خارج الأدب الذي، مع ذلك، لا يمكنها أن تختلط به.

هذه الحركة حتمية. والنقاد كلهم يتوسّلون إلينا أن نبحث عن مسرودات داخل هذه المسرودات: فالأحداث لا تدلّ إلا على نفسها، والمساح مساح تماماً. ألا تستبدلوا جريان الأحداث الذي يجب أن يفهم كقصة واقعية بيناهات ديبالكتيكية (كلود - إدموند ماني). ولكن بعد صفحات عدة يمكننا أن نجد في أعمال كافكا نظرية للمسؤولية، وآراء حول السببية، وأخيراً تأويلاً عاماً للقدر الإنساني، وهذه الثلاثة منسجمة انسجاماً كافياً، ومستقلة عن شكلها الروائي؛ بحيث أنها تتحمّل أن تُنقل بمصطلحات فكرية صرفة⁽¹⁾، قد يبدو هذا التناقض غريباً. صحيح أن هذه النصوص قد تُرجمت عالمياً بقرار قطعي، واحتقار واضح لصفاتها الفنية، ولكن من الصحيح أيضاً أن كافكا نفسه قد أعطى المثل ناقداً بعض الفصوص أحياناً وساعياً إلى توضيح معانيها. والفارق هو أنه لا ينقل القصة إلى مستوى يجعلها أكثر فهماً بالنسبة إلينا، باستثناء بعض التفصيلات التي يفسّر لنا تكوينها، وليس دلالتها: فلغته كناقد تفوق في الخيال ولا تميّز عنه.

المذكرات تفصّل بالملاحظات التي تبدو مرتبطة بمعرفة نظرية، يسهل التعرف إليها. ولكن هذه الأفكار تبقى غريبة عن العمومية la généralité التي تستعير شكلها: هي فيها وكأنها في منفى، وتسقط في صيغة ملتبسة لا تسمح بفهمها بوصفها التعبير عن حدثٍ وحيد، ولا بوصفها التفسير لحقيقة كونية. فكل كافكا لا يتعلّق بقاعدة صحيحة بصورة موحدة، ولكنه ليس نقطة العلام البسيطة لحدث خاص بحياته. إنه سباحة هاربة بين هذين المائمين. وبمجرد أن يصبح نقلاً لسلسلة من الأحداث التي حدثت في الواقع (كما هي الحال في مذكرات)، فإنه ينتقل بصورة غير محسوسة إلى البحث عن معنى هذه الأحداث، يريد أن يواصل مقارنتها. عندئذ تبدأ القصة

(1) Claude-Edmonde Magny, Les sandales d'Empédocle.

بالنوبان في تفسيره، ولكن التفسير ليس واحداً، إنه لا يصل إلى نهاية ما يجب أن يفسرها، وبخاصة، ولا يتمكن من التطرق إليه عرضاً. هي كما لو أنها مجتنبية بثقلها الخاص، نحو الخصوصية *la spécialité* التي يجب أن تقطع صفتها المغلقة: فالمعنى الذي تطلقه يتيه حول الأحداث، وهو ليس تفسيراً إلا عندما ينطلق منها، وهو ليس تفسيراً إلا إذا انفصل عنها. إن التوامت التفكير اللامتناهية، وعودته انطلاقاً من صورة تكسره، وقوة التفكير الدقيقة المطبقة على شيء تافه، تشكل عوالم فكر يلعب على العمومية، ولكنه ليس فكراً إلا مأخوذاً في سماكة العالم المختزل إلى الوحيد *l'unique*.

تلاحظ السيدة ماني أن كافكا لا يكتب أفكاراً سطحية أبداً، وهذا لا يعود إلى ترفٍ أقصى في ذكائه، بل إلى لامبالاة خلقية بالأفكار المتلقاة. في الواقع، نادراً ما يكون هذا الفكر عادياً، ولكنه ليس فكراً صرفاً، إنه غريب؛ أي إنه خاص بشخص واحد، ومهما استخدم من مصطلحات مجردة مثل: إيجابي وسلبي وغير وغير، فإنه يشبه أكثر قصة فردية تماماً، معاصلاً أحداثاً عامة، وبما أنها لم تحدث بعد، فهي لن تحدث أبداً. لقد وصف كافكا نفسه في سيرته الذاتية بأنه مجموعة من الخصوصيات، السرية أحياناً، والمعلنة أحياناً أخرى، تصطدم باستمرار بالقاعد، وتعجز غالباً عن انتزاع الاعتراف بها أو عن إلغاء نفسها. إنه صراع كان كيركغارد Kierkegaard قد عمق معناه، ولكن كيركغارد كان قد اتخذ ناحية السر، أما كافكا فلا يستطيع أن يتخذ أية ناحية. فإذا أخفى ما لديه من غرابية، كره نفسه وقدره، وعذ نفسه سيئاً أو ملعوناً؛ وإذا ألقى بسرّه في الخارج، فإن هذا السر لن يعترف به من المجموع الذي يعيده إليه ويفرضه عليه من جديد.

الكناية والرمز والخيال الأسطوري التي بها تقدم لنا أعماله تطويرها غير العادي، صارت ضرورية عند كافكا بوساطة صفة تأمله. فهذا التأمل يتأرجح بين قطبي الوحدة والقانون، وقطبي الصمت والكلمة المشتركة. فهو لا يستطيع أن يعلن هذا ولا ذلك. وهذا التأرجح هو أيضاً محاولة للخروج من التأرجح. لا يستطيع فكره إيجاد الراحة في العام، ولكن على الرغم من أنه يشكو أحياناً من جنونه ومن حجره، وكذلك هو ليس الوحدة المطلقة، لأنه يتكلم مع هذه الوحدة؛ وهو ليس اللا معنى،

لأن معناه هو هذا اللا معنى؛ وهو ليس خارجاً عن القانون لأن هذا قانونه، هذا النفي الذي يوقفه. يمكن القول عن العبث الذي يراد به إجراء قياس هذا الفكر ما يقوله هو نفسه عن هذه الجمهرة من حمير قبان: «حاول فقط أن تفهم من حمير قبان هذه: فإذا استطعت أن تسألها عن سبب عملها تكون في الوقت نفسه قد استأصلت جمهرة حمير قبان.» ما إن يلاقي الفكر العبث فإن هذا اللقاء يعني نهاية العبث.

وهكذا فإن نصوص كافكا كلها محكوم عليها بأن تروي شيئاً وحيداً، وبالأبدي راية له إلا لكي تعبّر عن دلالة العامة. القصة هي الفكر الذي صار سلسلة من الأحداث غير المسوّغة وغير المفهومة، والدلالة التي تسكن القصة هي الفكر نفسه متابعاً عبر غير المفهوم مثل المعنى المشترك الذي يقلبه. فمن يبق عند القصة يدخل في شيء ما كقيم لا يأخذه بالحسبان، ومن يتمسك بالدلالة لا يمكنه أن ينضم إلى الظلمة التي هي نورها الهادي. والقارئان لا يمكنهما أن يدرك أحدهما الآخر، فإما أن نكون هذا القارئ أو ذلك. ونحن نفهم دائماً أكثر أو دائماً أقل مما يجب والقراءة الحقيقية تبقى مستحيلة.

فمن يقرأ كافكا إذاً يتحوّل بالضرورة إلى كاذب، وليس إلى كاذب بالضبط. وهنا يكمن اليبال الخاص بهذا الفن. وهو بلا ريب أعمق من القلق على مصيرنا الذي يبدو غالباً موضوعه. إننا نقوم بالتجربة المباشرة لخدعة نعتقد أننا نتجنبها - نحن نكافحها (بتقريب التأويلات المتناقضة)، وهذا الجهد خادع، - نحن نقبل بها، وهذا الكسل خيانة. الدقة والحيلة والبراءة والاستقامة والإهمال هي وسائل خطأ أيضاً (خداع) موجود في حقيقة الكلمات، وفي قدرتها المثالية، وفي وضوحها، وفي فائدتها وفي توكيدها، وفي قدرتها على أن تأخذنا وأن تتركنا، وأن تأخذنا ثانية، إلى الإيمان الساطع بمعناها الذي لا يقبل أن تقصّر عنه ولا أن تنبئه.

كيف يمثل لنا هذا العالم الذي يقرّ منا، ليس لأنه لا يمكن القبض عليه؛ بل بالعكس، هل لأن فيه أشياء كثيرة يقبض عليها؟ والنقاد ليسوا حتى على خلاف كامل؛ بل إنهم يستخدعون الكلمات نفسها تقريباً: العبث l'absurde واحتمال الحدوث la contingence وإرادة إيجاد مكان في هذا العالم، واستحالة البقاء فيه، ورغبة الله وغياب الله واليأس والقلق. ومع ذلك، عمّ يتحدثون؟ بعضهم يرى أنه

مفكر ديني يؤمن بالمتكاف (l'absolu)؛ بل إنه يأمل فيه، وهو على أية حال يناضل لكي يبلغه. ويرى بعضهم الآخر أنه مفكر إنساني humaniste يعيش في عالم بلا ملاذ ولثلا يزيد من فوضاه، فإنه يبقى في حالة راحة إلى أقصى حد ممكن. يرى ماكس برود Max Brod أن كافكا قد وجد مخارج نحو الله. وبحسب رأي مدام مانني، إن كافكا يجد مصلده الأكبر في الإلحاد l'athéisme. ويرى آخر أن هناك أخرة بالفعل، ولكنها عصية على البلوغ، وربما كانت سيئة، وربما عبثية absurde. ويرى آخر أن ليس هناك أخرة ولا حركة نحو الأخيرة. إنشا في المثلث l'immanence، وما يمتد به هو الشعور الحاضر دوماً، لنهايتنا notre finitude واللفز غير القابل للحل الذي يلزمنا به هذا المثلث يقول جان ستاروبنسكي Jean Starobinski: «رجلٌ مصابٌ بمرض غريب، هكذا يبدو لنا فرانتز كافكا. رجل يرى نفسه ملتهماً». ويقول بيير كلوسوفسكي Pierre Klossowski: «إن مذكرات كافكا.. هي مذكرات مريض يرغب في الشفاء يريد الصحة.. إذن هو يؤمن بالصحة». ويقول الناقد نفسه: «لا يمكن في أية حال من الأحوال أن نتكلم عنه كما لو أنه لم يكن لديه رؤية نهائية» كما يقول ستاروبنسكي: «...ليس هناك من كلمة أخيرة، ولا يمكن أن يكون هناك كلمة أخيرة».

تعكس هذه النصوص عدم الارتياح في قراءة تسمى إلى الحفاظ على اللفز والحل، وسوء الفهم والتعبير عن سوء الفهم، وإمكانية القراءة في استحالة تأويل هذه القراءة. حتى الغموض لا يكفيها. الغموض حيلة تقبض على الحقيقة بصيغة الانزلاق، المرور، ولكن الحقيقة التي تنتظر هذه الكتابات ربما كانت فريدة وبسيطة. من غير المؤكد أن نفهم كافكا فهماً أفضل إذا ما قابلنا كل جملة بجملة تضايقها، وإذا ما ميزنا إلى ما لا نهاية التباينات الطفيفة بين الموضوعات بموضوعات أخرى موجّهة توجيهاً مختلفاً. التناقض لا يسود في هذا العالم الذي يقصي الإيمان، ولا يقصي السعي إلى الإيمان، يقصي الأمل ولا يقصي الأمل في الأمل، والحقيقة في الدنيا وفي الآخرة وليس الدعوة إلى الحقيقة الأخيرة بصورة مطلقة. صحيح أن شرح عمل كهذا بالرجوع إلى الشرط التاريخي والديني لمن كتبه، ويجعله نوعاً من ماكس برود أعلى، لهو عمل بهلواني غير كافٍ، ولكن من الصحيح أيضاً أنه إذا كانت

أساطيره وخيالاته بلا رابط مع الماضي، فإن معناها يُحيلنا إلى عناصر يُضيئها هذا الماضي، وإلى مشكلات لن تطرح بكل تأكيد بالطريقة نفسها، لو لم تكن لاهوتية ودينية وممهورة بالروح الممزقة للوعي التمس. لذا يمكننا أن نكون أيضاً منزعجين من التأويلات كلها التي تُفترَح علينا، ولكن لا يمكننا أن نقول إنها كلها ذات أهمية، أو إنها كلها صحيحة بصورة متساوية أو خاطئة بصورة متساوية، غير مبالية بموضوعها أو صحيحة فقط في اختلافها.

قصص كافكا الرئيسة هي عبارة عن تَنَفٍّ ومجموع أعماله تنفّة. وهذا النقص يمكن أن يفسّر الغموض الذي يجعل شكل قراءتها ومضمونها غير مستقرّ من دون تغيير الاتجاه. ولكن هذا النقص ليس عرضياً، إنه متجسّد في المعنى نفسه الذي يبتريه، إنه يتوافق مع تمثيل غياب ليس مقولاً ولا مرفوضاً. الصفحات التي نقرأها لها كل الامتلاء، وهي تعلن عن عمل لا شيء، يعيبه، ومن ناحية أخرى، يبدو وكأن العمل بأكمله مقدّم ضمن هذه التطويرات الدقيقة التي تنقطع فجأة، كما لو أنه لم يعد هناك من شيء يقال. لا شيء يقيسها، ولا حتى ذلك النقص الذي هو موضوعها: إنه ليس نقصاً، بل علامة لاستحالة موجودة في كل مكان، وغير مقبولة أبداً - استحالة الوجود المشترك، واستحالة الوحدة، واستحالة البقاء في هاتين الاستحالتين.

إن ما يجعل جهدنا المبذول للقراءة مُقلِقاً، ليس تعايش التأويلات المختلفة؛ بل هو، بالنسبة إلى كل تيمة، الإمكانية الغامضة بالظهور تارة بمعنى سلبي، وطوراً بمعنى إيجابي. هذا العالم أصل وعالم محكوم، كونٌ مفلتٌ إلى الأبد، وكونٌ لانهائي، هو عالم الظلم والخطأ. ما يقوله هو نفسه عن المعرفة الدينية: «المعرفة هي في آن واحد درجة تؤدّي إلى الحياة الأبدية، وعائق قائم أمام هذه الحياة، يجب أن يُقال عن أعماله: كل شيء فيها عائق، ولكن كل شيء يمكن أن يصبح فيها درجة. نصوص قليلة هي أكثر غموضاً، ومع ذلك، حتى النصوص التي حلّها بلا أمل، تبقى مستعنة لتُقلّب لكي تُعبّر عن إمكانية قصوى، وعن نصر متجاهل، إشباع ادعاء عصي على البلوغ. من فرط حفر السلبي، ثمة فرصة في أن يصبح إيجابياً، فرصة فقط، فرصة لا تتحقّق تحقّقاً كاملاً أبداً، وعبرها ما يتفكّ عكسها يلوح.

أعمال كافكا كلها هي في طور البحث عن إثبات تريد كسبه عن طريق النفي، إثبات ما إن يبدو حتى يخفي، يبدو كذبة، ويقصي نفسه عن الإثبات، حائلاً بذلك الإثبات ممكناً من جديد. لهذا السبب بالتحديد يبدو من المستغرب القول عن عالم كهذا إنه يتجاهل المفارقة *la transcendence*. المفارقة هي بالضبط هذا الإثبات الذي لا يمكنه أن يتوعد إلا بالنفي. وهو ما إن ينفي، حتى يوجد؛ ولكونه غير موجود فهو حاضر. لقد وجد الله الميت في هذه الأعمال نوعاً من التآمر الواضح. لأن موته لا يحرمه من قوته ولا من سلطته اللانهائية ولا من عصمته: فهو رهيب أكثر ومنيع أكثر، لأنه ميت في معركة لم يعد هناك أية إمكانية للنصر. إننا نقارع مفارقة ميتة، إنه إمبراطور ميت ذلك الذي يمثل الموظف في سور الصين *la Muraille de Chine*، وفي المعتقل *le Bagne*، إن القائد القديم الميت هو من تجعله آلة التعذيب حاضراً دائماً. وكما يلاحظ جان ستاروبسكي، ألم يمت للقاضي الأعلى في المحاكمة *le Procès* الذي لا يستطيع إلا أن يحكم بالموت لأن الموت هو قدرته، الموت هو حقيقته، وليس الحياة؟

غموض السليبي مرتبط بغموض الموت. الله مات، وهذا يمكن أن يعني هذه الحقيقة الأكثر قسوة: الموت غير ممكن. في حلال قصة قصيرة عنوانها الصياد غراكوس *Le chasseur Gracchus*، يروي لنا كافكا رحلة صياد في الغابة السوداء، سقط في وادٍ سحيق، ومع ذلك لم يستطع أن يكسب الأخرة -والآن، هو حي وهو ميت بفرح قبل الحياة وبفرح قبل نهاية حياته- عندما قُتل، كان ينتظر موته بفرح: كان ممدداً وكان ينتظر، ثم قال: «أخيراً وصلت المصيبة». هذه المصيبة هي استحالة الموت، إنها السخرية ملقاة على الحيل الإنسانية الكبرى، إنها الليل والعدم والصمت. ليس هناك من نهاية، ليس هناك من إمكانية للانتهاء من النهار، من معنى الأشياء، من الأمل: تلك هي الحقيقة التي جعل منها الإنسان الغربي رمز نعيمه، ما سعى إلى جعله محمولاً مستخرجاً منه المنحدر السعيد، منحدر الخلود، منحدر بقاء يعوض الحياة. ولكن هذا البقاء هي حياتكم نفسها. يقول كافكا: «بعد موت إنسان، يرين صمتٌ خبير بصورة خاصة لبعض الوقت على الأرض بالنسبة إلى الأموات، حمى أرضية انتهت» لا نعود نرى موتاً يستأنف، ويبدو خطأً مستبعداً، حتى بالنسبة إلى

الأحياء تلك فرصة لاسترداد أنفاسهم، كذلك تُفتح نافذة غرفة الأموات - حتى يبدو هذا الارتياح وهمياً، ويبدأ الألم والنحيب»

ويقول كافكا أيضاً: «النحيب على رأس الميت» هدفه بصورة عامة أن الميت لم يمت بالمعنى الحقيقي للكلمة. يجب أيضاً أن نكتفي بهذا النوع من الموت: فنحن نواصل لعب اللعبة. ويقول هذه العبارة التي لا تقل وضوحاً: خلاصنا هو الموت، ولكن ليس الموت. إننا لا نموت، تلك هي الحقيقة، ولكن ينتج عن ذلك أننا لا نعيش أيضاً، إننا ميتون في حياتنا، نحن باقون على قيد الحياة. وهكذا ينهي الموت حياتنا ولكنه لا ينهي إمكانية الموت. الموت واقعي بوصفه نهاية للحياة وظاهري بوصفه نهاية للموت. ومن هنا يأتي هذا الالتباس، هذا الالتباس المضاعف الذي يمنع الغرابة لأصغر الحركات لدى كل هذه الشخصيات: هل هي كالصياد غراكوس، أموات تنتهي عبثاً بأن تموت، كانتات منحلة في لست أدري أية مياه وخطأ موتها القديم يبقى لباقة اللاتائية، بالسخرية الخاصة به وبحلواته أيضاً، في الديكور المؤلف للأشياء الدنيوية؟ أم هذه الشخصيات أحياء يتصارعون من دون أن يدروا مع أعداء كبار ميتين، مع شيء منه وغير منه، يجعلونه يخلق من جديد بطرده، يبعده عندهم يسعون إليه؟ لأن أصل قلقنا يكمن هنا. إنه لا يأتي فقط من هذا العدم الذي فوقه، كما يقال لنا، يظهر الواقع البشري لكي يسقط فيه، إنه يأتي من الخشية من أن يتزعزعا هذا الملاذ نفسه، ومن ألا يكون هناك شيء، ومن أن يكون هذا اللاشيء من الإنسان أيضاً. ما دعنا لا نستطيع أن نخرج من الوجود، فإن هذا الوجود غير منه، وهو لا يمكن أن يماشى بامتلائه - ومعركتنا من أجل الحياة معركة عمياء تجهل أنها تقاتل من أجل الموت، وبأنها تنفوس في إمكانية أكثر فقراً دائماً. خلاصنا في الموت، ولكن الأمل هو أن نعيش. ينتج عن ذلك أننا لسنا ناجين أبداً ولا نحن يائسون. وبمعنى ما إن أملنا هو الذي يضيّعنا، إن الأمل هو علامة ضيقنا، بحيث يكون للضيق قيمة تحريرية وتفودنا إلى أن نأمل (لا أن نياس حتى مما نياس منه. هو بالضبط ما يسمى الحياة).

إذا كانت كل مفردة وكل صورة وكل قصة قادرة على أن تعبر عن عكسها - وهذا العكس أيضاً - يجب البحث عن سببه في هذه المفارقة للموت الذي يجعله جذاباً،

وغير واقعي ومستحيلًا، والذي ينتزع منا المفردة الوحيدة المطلقة حقاً، دون أن ينتزع منها سرابها. الموت هو الذي يسيطر علينا، ولكنه يسيطر علينا باستحالته، وهنا يعني أننا لم نولد («حياتي هي التردد أمام الولادة»)، ولكن أيضاً، على الرغم من أننا غائبون عن موتنا («أنت لا تكفّ عن الكلام عن الموت ومع ذلك فأنت لا تموت»). إذا ما وُضع الليل موضع شك فلن يعود هناك نهارٌ ولا ليل، لا يعود هناك إلا نور باهت، غسقي، تارة يكون ذكرى للنهار وطوراً أسفاً على الليل، نهاية الشمس وشمس النهاية. الوجود غير محدود، ما هو إلا غير محدد لا ندري ما إذا كنا استُبعدنا منه (لنا نبحث فيه عبثاً عن ممالك صلبة) أم مسجونين فيه إلى الأبد (ونلتفت بئأس نحو الخارج). هذا الوجود هو منفى بالمعنى الأقوى للكلمة: نحن لسنا فيه، نحن فيه في مكان آخر، ولن تكفّ أبداً عن أن نكون فيه.

تيمية المسخ *la Metamorphose* توصيحه لهذا العذاب للأدب الذي موضوعه النقص، ويقود القارئ إلى دوران يتجاوب فيه الأمل والصيق بلا نهاية. حالة غريغوار هي الحالة نفسها للكائن الذي لا يستطيع أن يصادر الوجود، الكائن الذي يكون الوجود بالنسبة إليه هو أن يكون محكوماً بالسقوط المتكرر دائماً في الوجود. وبعد أن أصبح حشرة واصل الوجود على صيغة الانحطاط، إنه يفوص في الوحدة الحيوانية، إنه يقترب إلى أقصى حد من العيشية *l'absurdité* ومن استحالة العيش. ولكن ماذا يجري؟ بالتحديد إنه يواصل العيش؛ بل إنه لا يسعى إلى الخروج من مأساته، ولكن في داخل هذه المأساة ينقل آخر مصدر، ينقل أملاً أخيراً، إنه ما يزال يناضل من أجل مكانه تحت الكتبة، ومن أجل هذه الرحلات الصغيرة على برودة الجدران، من أجل الحياة في القفارات والغياب. وهكذا يجب علينا تماماً أن نأمل معه، لأنه يأمل، وكذلك يجب تماماً أن نياس من هذا الأمل المرعب الذي يتواصل، دونما هدف، داخل الفراغ *le vide*. ثم يموت: موت لا يطاق، موت في الهجران وفي الوحدة - ومع ذلك هو موت شبه سعيد بواسطة شعور الخلاص الذي يقنعه، بواسطة الأمل الجديد في نهاية هي الآن نهائية. ولكن هذا الأمل سرعان ما يتلاشى؛ غير صحيح، لم يكن هناك من نهاية، فالوجود مستمر، وحركة الأخت الشابة، حركتها في التيقظ إلى الحياة ودعوتها إلى الشهوة التي تنتهي عليها القصة، هي أوج

الرعب؛ إذ لا شيء أُرعب من هذا في القصة كلها. إنها اللعنة بعينها، وكذلك هي التجديد، هي الرجاء، لأن الفتاة الشابة تريد أن تحيا، والحياة هي الهروب من المحتوم.

قصص كافكا هي من بين القصص الأكثر سواداً في الأدب، وهي الأكثر إثشاحاً بالكارثة المطلقة. كما أنها القصص التي تعذب الأمل التعذيب الأكثر مأساوية، ليس لأن الأمل محكوم؛ بل لأن الأمل لا يتمكن من أن يكون محكوماً. ومهما كانت الكارثة كاملة، فتمة هامش صغير باق لا نعرف ما إذا كان يحتفظ برجائه، أو بالعكس ما إذا كان يبعده إلى الأبد. لا يكفي أن يخضع الله نفسه لحكمه الخاص، وأن يهوي معه في الانهيار الأكثر خسة، في عطل هائل للخردة والأعضاء، يجب انتظار بعثه أيضاً، وعودة عدائه غير المفهومة التي نحيلنا دائماً إلى الرعب وإلى المواساة. لا يكفي الابن أن يلقي نفسه في النهر مستنجباً لحكم أبيه المبرم وغير المسوغ، بتعبير من الحب الهادئ له؛ بل يجب أن يكون هذا الموت مترافقاً مع استمرار الوجود بحسب الجملة الأخيرة العربية: ففي هذه اللحظة، كان على الجسر حركة سير مجنونة بالمعنى الحرفي للكلمة، وكان كافكا معه قد أكد قيمتها الرمزية ومعناها الفيزيولوجي الدقيق. وأخيراً، الأمر الأكثر مأساوية على الإطلاق، هو أن جوزيف ك. في المحاكمة يموت بعد عدالة مضحكة، في الضاحية المقفرة؛ حيث يعدمه رجلان دون أن ينبسا بكلمة، ولكن لا يكفي أن يموت «ككلب»؛ بل يجب أن يكون له أيضاً حصته من البقاء، وحصته من العار اللتان تحتفظ لهما الخطيئة اللاتهاية التي لم يرتكبها، بالحكم عليه بالحياة كما بالموت.

«الموت أمامنا مثل لوحة معركة الإسكندر المعلقة على جدار أحد الصفوف. والمقصود بالنسبة إلينا، منذ تلك الحياة، أن نُظلم اللوحة أو حتى أن نمحوها بأفعالنا». أعمال كافكا هي هذه اللوحة التي هي الموت، وكذلك هي فعل إظلامها ومحوها. ولكنها، كالموت، لم تتمكن من الإظلام؛ بل بالعكس، إنها تلمع لمعاناً شديراً للإعجاب بهذا الجهد العبي الذي قامت به لكي تنطفئ. لذا نحن لن نفهمها إلا بخيانتها، وقراءتنا تدور بقلبي حول سوء فهم. ■

رامبو من «الآلة» إلى «الإشرافاة»

محمد علاء الدين عبد المولى

عادة ما تعرّض «مذاهب الأدب والمن في اللحظات التاريخية المعقدة، للتغير والتحول؛ حيث تجد المفاهيم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية نفسها، في ذروة المواجهة مع الشروط المستقرة وأنماط التفكير الثابتة فإما أن تنتج عن هذه المواجهة تجليات جديدة، تطال الفكر والإنسان والإبداع في أساس بنيانه، فيحدث صدعٌ تنتقل بعده المفاهيم إلى طور التشكل من جديد؛ وإما أن تلجأ إلى اتفاق هدنة طرفاء طوران فكريّان ومعرفيّان متناقضان، اتفاق تطول معه مرحلة التبدّل والتحول وتأخذ طابع الحركة البطيئة. وهنا بات معروفاً لدى دارسي نشوء الحركات والمذاهب الأدبية والفلسفية والنقدية.

ماذا يقدم هذا التمهيد على مستوى قراءتنا للشاعر «رامبو»؟ بكلّ ما يعنيه هذا الشاعر من نموذج ثقافي غنيّ بأسباب دراسته حياة وشعره إلى الدرجة التي بات الحديث فيها عن «ظاهرة رامبو» ممكناً لدى مؤرخيه وتقاده.

ولّد رامبو في 20/ تشرين الأول/ 1854/ ومات في 15/ تشرين الثاني/ 1891/ لأب كان برتبة (نقيب) في الجيش الفرنسي. الأب سوف يشارك فيما بعد في حرب القرم وسوف يدخل مع الجيش إلى الجزائر، ويقيم هناك فترة تؤهله لمعرفة اللغة العربية. كانت فترة ولادة رامبو متزامنة مع التحولات التي كانت تصيب أوروبا، التي تتلخّص في انتقال أوروبا من طور تاريخي إلى آخر، بما يعنيه ذلك من شيوع نوع من العلاقات الحديثة بين البشر والأشياء، بين العقل والمفاهيم، بين الروح والمعدن. فقد تفجّرت هناك ثورة الآلة والعقلانية والعلم والفلسفة، المهتمة

بواقع الفرد المادي وحاجاته اليومية. ومع هذا الطور الانتقالي الكبير، كان لابد لكل فعاليات المجتمع الأوربي أن تعبر عن مدى تأثيرها بما يجري وكيفية، تأثراً بمعناه البعيد، الذي يعيد صياغة الفرد ويقذفه مطلقاً في قلب العصر الحديث القائم على شعار العقل والمنطق ومعادلات الكون الرياضية. إنه فعل الثورة بكل ما تعنيه الكلمة.

وقد أصاب ذلك كله عمق «رامبو» الذي كان يلهج بحلم التحولات والثورة هو الآخر منذ فتوته. لكن كيف يطرح الشاعر تصوّره عن التغيير؟ كيف يتخذ من الثورة ملهماً لمجاله الأدبي والفني؟ لا شك في أنه لن يثور بالطريقة التي ثور بها «الألة»، التي تفرز طرائق ثورتها من داخل فلسفتها هي، الشاعر يثور على طريقته أيضاً. وقد يكون الأسلوب متناقضاً جداً نظراً لما بين المفهومين «الشاعر والألة» من تناقض طبيعي في الأساس.

قد يكون الرأي متطرفاً حول العلاقة بين رامبو والثورة، للوهلة الأولى، وخاصة أن قارئ سيرة رامبو، سيجد نفسه قائماً في منطقة الموضخ الرامبوي، هذه المنطقة المشبعة بالتناقضات المكرسة خلال سنوات قليلة جداً، وهي منطقة لم يستطع على ما يبدو أن يرتادها أحد بشكل نهائي ومشبع، شكل يفك معه رموز رامبو وهذيانه وإشراقه وسفره في الجحيم عبر سفينة النشوى.

ماذا يعني التضاد بين الألة والشاعر؟ إن ما يعنيه ذلك لا تكفي لاستيعابه عشرات المقالات والدراسات والكتب. لكن يمكن أن نستضيء من مجمل ما كتب في مثل هذا الموضوع، بعدد من النقاط الأساسية، المتعلقة بالتضاد، وذلك من كون هذا التضاد تناقضاً ما بين الحلم والواقع؛ تناقض لا بالمعنى التدميرى؛ بل بالمعنى الذي لا يمكن فيه لأحد العنصرين الاستغناء عن الآخر. إنه صراع مسوّغ؛ بل هو مطلوب، بين «العقل» الذي أنشأ الآلة وعناصرها التابعة لها؛ و«الجنون» الذي ينشئ الشاعر ومشروعته. إنه تناقض «سلمي» إيجابي معاً بين الباطن اللهي والظاهر الرمادي الباهت. تناقض بين منطق العقلانية ومنطق اللا منطق - إذا جاز التعبير، وهو غالباً جائز - ثمة إذاً عدد لا نهائي من الدلالات يصطف وراء ذلك التضاد المشار إليه. وكلها دلالات تشكّل نوراً تسافر به إلى ظلمات رامبو. ليس رامبو وحسب؛ إذ إن ما ينطبق على هذا الشاعر يأخذ شكل السمة العامة المشتركة بين المبدعين والحالمين بالتغيير الخلاق.

متى يبدأ عمل رامبو كشاعر؟ يبدأ عمله عندما يصل العالم إلى مرحلة أزمة وعي الذات، ويفتش هذا العالم عن خلاصه المستحيل. فيعلن ضرورة الثورة ونصب الآلات وتعميم التكنولوجيا وتعويم خشبة المسرح الكوني بالضجيج وديسكو المفهومات والأفكار المتصارعة والمصالح الراهنة. عندها يرفع الشاعر يده لتطالب بإسكات هذا الصخب المثير والعودة إلى أعماق الروح البشري، وصفاء العلاقة بين الإنسان والطبيعة. لكن العالم يمضي في طريقه غير أنه باستغاثة الشاعر وأحلامه. ليس لدى العالم فرصة للتأمل والصمت ليس عنده مكان لوردة القلب ورائحة التراب ولون الكلام. من هنا يدخل الشاعر رامبو وغيره في العلاقة الصدامية مع عالم كهذا. ويشهر الشاعر حنجرته الوردية في وجه ذئاب الكون التي تنهش لحم الوقت قطعة قطعة. يجن الشاعر إذاً، بهلوس، بهزي، فالعالم يدفعه دفعا إلى الجنون، يضيق على خطوته الطريق فيمضي في ذاته، يحق له أصابعه ويكتب بالظلام الشفاف. ويبقى رامبو وحده رائياً بانساً يتنص برئيتين معبأتين بدخان العصر وبصيرة مشوشة بإطلاق.

كان العالم الأوربي رحماً محتشدة بالأجنة وانتظار الولادات، وثمة في باريس دم يسيل في ساحات «كومونة باريس» التي انطلقت في 18 آذار من عام 1871/ وسوف يهتف رامبو أمام أحد أصدقائه قائلاً: (الثورة منتصرة... دحر النظام). كل هذا مبشر بالخير. فمن هنا سينطلق رامبو في ثورته. لكن لن يشارك في فعل الدم السائل⁽¹⁾. فما تلك مهمة الشاعر. إن ذلك سيحرضه أكثر فأكثر على اختيار القوص إلى كهف نفسه البعيد، ينبش في زواياه ويحفر في طبقاته باحثاً عن زمن طفولي مضى، أو فجر يشرق من الداخل بصفاء وصدق من غير أقنعة. لن ينخرط رامبو في التهليل والتمجيد لكل هذا الوضع المأزوم، الذي يتعلق بخلاص منه بالخلاص الوطني لدولة الشاعر فرنسا. لكن رامبو أيقن بحديثه الشعري الخاص، منذ بدايات الكومونة أنها، وبالطريقة التي انطلقت بها، ستكون حركة فاشلة، وقد ظل الشاعر مخلصاً وثياً لحديثه هو وحده غير منساق وراء مظهر ثورة أو ديمقراطية تنادي بها دولة أوربية، مقدماً في ذلك مثلاً على أن الشاعر الحق لا يسلم رؤيته لمنطق الشعار والإعلان السياسي. وقد نقل صديق لفيرلين عن رامبو بعد زيارتهما لهذا الأخير أنه

(1) مع الإشارة إلى أن رامبو انخرط في الكومونة ملتقاً بكتبة «جايولون» بعد انطلاقها بحوالي شهر.

قال مشيراً إلى آثار إطلاق الرصاص على أحد الأماكن: «عدمٌ وسديمٌ جميعُ الثورات الممكنة، وحتى المحتملة». وفي سياق متصل، ربما كان مفيداً أن نقرأ قصيدته (ديمقراطية) من كتابه «الإشراقات» وذلك بترجمتين الأولى لكاسم جهاد (1997)⁽¹⁾ والثانية لقيس خضور (2002)⁽²⁾.

ديمقراطية - ترجمة كاسم جهاد	ديمقراطية - ترجمة قيس خضور
((العلمُ سائرٌ إلى المنظرِ الدُني، ولهجتنا تخنقُ الطبلِ	((الرايةُ تمضي إلى منظرٍ كريحه، ولهجتنا المحليةُ تخنقُ «الطبلِ»
((في المراكزِ ستعشُّ الدعارةُ الأكثرُ كليّةً. سبيدُ الثوراتِ المطفئةُ	((في المراكزِ ستغلّي أقلُّ أنواعِ الدّعارة. سيدُ الثوراتِ العادلةُ
((في البلدانِ المبهرةِ والسنة! في خدمةِ أبشعِ الاستغلالِ الصّاعيةِ أو المسكرةِ	((في البلادِ العنيفةِ بالهَارِ والمطرا. سوف يخدمُ أبشعُ أنواعِ الاستغلالِ الصّناعيِ أو العسكريِ
((إلى اللقاءِ هنا أو في أي مكان. متطوعين، سننالُ الفلسفةَ الشرسةَ؛ جاهليينَ العلمِ، مأكربينَ من أجلِ الرفاهيةِ؛ الانفجارَ للعالمِ المظلمِ. هي المسيرةُ الحقيقية. أماماً. في الدربِ))	((إلى اللقاءِ ها هنا، لا يهمُ أينَ مجتنبونَ بإرادةٍ طيبةٍ، ستملكُ الفلسفةَ الضّاريةَ؛ نجهلُ العلومَ، نتعذبُ في سبيلِ رغبةٍ العيشِ، نحنُ انتقَابُ العالمِ الآنِي. هذه هي المسيرةُ الحقّة. إلى الأمامِ طريقاً!))

ولترك مواطنه الفرنسية سوزان برنار تعلق على القصيدة:
((أول فكرة تخاطر بالبال بعد قراءة هذا النص هي أن راهبو يشن نقداً لاذعاً، بصيغة هجائية، لكل ما تسميه البلدان الغربية ديمقراطية...)) وتتابع: ((على كل حال، نرى هنا الأفكار «التحررية» و«الأخوية» وقد تم التعبير عنها بقوة، باستخدام

(1) أرتور رامبو - الأكثر شعورية - ترجمة كاسم جهاد - دار المثلي/الأوتيسكو 1997 - ص 431.

(2) رامبو - الإشراقات - تقديم وشرح سوزان برنار - ترجمة قيس خضور - وزارة الثقافة - دمشق - 2002 - ص 123

الجميل الهجائية؛ تلك الأفكار التي بقيت على الدوام أفكار رامبو، كما نرى أيضاً الكراهية التي تولدنا في نفسه «الديمقراطية» الغربية...))

نحن بنورنا نرى أن رامبو، استيق الجميع في التحذير من أسطورة الديمقراطية القادمة بقوة السلاح، المنحرفة عن وظيفتها الحقيقية، لتتحول إلى دعامة من دعائم الأداء الديكتاتورية.

إذاً، ما الذي يدفع المجتمع لإعلان ضيقه بلذاته؟ وما الذي يدفع الشاعر لإعلان ضيقه بهذا المجتمع؟ فعالتان متوازيتان لولا الأولى ما كانت الثانية، والعكس صحيح. وتوازيهما لا يحمل على محمل التشابه والالتقاء؛ بل لابد من التناقض الذي أشرنا إليه. فالكيفية التي يتعامل بها العقل والعلم والصناعة مع الحياة والأشياء والظواهر، معنوية كانت أو مادية، هي على نقيض كبير وأساسي مع الكيفية التي يتعامل بها الشاعر، الخارج دوماً على سلطان الحياة الراكدة والواقع المنظم وفق برامج جافة لا تأخذ حاجات الروح والقلب والوجدان بالاعتبار. ويأخذ هذا الخروج عند رامبو شكله المطلق، عندما دعا في أفكاره المشوثة عبر بعض رسائله إلى أصدقائه إلى البحث عن وسيلة أخرى تحقق بها الذات ذاتها وتتعايش مع هويتها. وهذه الوسيلة لا علاقة لها بالعقل بل هي تمرّد واضح على هذا العقل، لأن إدراك الإنسان لا يصل درجة من الرضا تجعله في موقع من يستوعب العالم. لابد للعقل نفسه أن يخرج على ذاته باحثاً عن صياغات أخرى، من خلال هدمه لنفسه وإعادة بنائه بشكل مستمر. لابد من تهديم الأسلوب وطرح الجنون بديلاً عن العقل؛ حيث يشل الشاعر حواسه. ودعوة رامبو إلى تعطيل الحواس وتشويشها وخلخلتها عملها، دعوة معروفة لا يجوز أن يغفل عنها أحد من دارسيه. لكن ماذا يقصد رامبو بـ «تعطيل الحواس»؟ [بترجمة روليه صادق عن سوزان برنار بـ التعطيل المنهجي للحواس كلها] إنه مفتاح أساس لفهم ظاهرة رامبو. لقد خرب رامبو قانون الوضوح والبساطة فأبدع شعراً وكتابة لا يمكن التواصل معها بسهولة. فنحن أمام نمط صعب فعلاً من الحداثة، التي حرّضت ملكات رامبو اللغنية فوقف أمام الكون والعناصر والأشياء، وقفة هدم من خلالها منطق العصر، ورفض فيها الاستسلام لمشية ما ظهر وانكشف، لينشغل بما خفي وما حجب بلفة تكشف وتهتك الحجاب، متجاوزة سيادة موروثها وأوامره. لكن يجب أن ندق في التخریب الذي

مارسه وامبو، ومن بعده أعطى الضوء الأخضر لشعراء الحداثة في العالم أن يفعلوا كما فعل.

إن وامبو (الشاعر الحديث) لم يخرب شرف اللغة، بل زادها شرفاً حين أطلقها من القيود وفجرها من الداخل. فقجّر اللغة؟ أي تهمة هذه تلحق بالشعراء الحديثين اليوم وكأنهم يتقصون على اللغة ليحرقوا هيكلها ويلغوا هويتها؟ في حين أن اللغة تقدّم الشكر والامتنان لشعراء أمثال وامبو وأدونيس ومحمود درويش وأراغون... عندما يحرك هؤلاء، كلٌّ على طريقته، اللغة إلى لهبٍ دائم لا يكف عن التألق ولا يحلّه عائق تراثي ولا معاصر. إن الشاعر الكبير حريص قبل، وأكثر من غيره، على صيانة اللغة، ولكن من موقع كُتسِ الغبار عن جسدها وتحطيم الجليد عن أشجارها. بتعبيرٍ آخر: الشاعر يهّم استمرار اللغة نابضةً حيويةً، لا تتيبس في خزانة الذاكرة. وتفجير اللغة بهذا المعنى يجب ألا يوحى بالتخريب ولا التآمر. إنه فعلٌ - إذا هيئ له مبدعٌ خلاقٌ - يحافظ على اللغة أكثر من مدّعي حراستها في متحف التاريخ. ويبدو أنه فعلاً لولا المبدعون لماتت اللغة وتحولت إلى شيء آخر غير اللغة.

تقرأ له من رسالة (الرأْي) ما يلي:

((فليس ذنبُ الثّحاس، إذا استيقظ بوقاً. وهذا واضح لديّ: أنا أشهد تفتّح فكري: أرقبه، أصغي إليه: وما إن يمسّ قوسي الوتر، حتّى تهتزّ السّمفونية في الأعماق، أو تثب وثباً على المسرح.

فلو لم يقتصر اكتشاف الحمقى الهرمين على المعنى الزائف للأناء، لما كان علينا أن نكتس هذه الملايين من الهياكل العظمية، التي كتّمت منذ زمن سحيق نتاجات أذهانها العوراء، متبجّحة بأنّها مؤلّفة إيّاه)).

((أقول إنّ على المرء أن يكون رائيّاً. عليه أن يجعل من نفسه رائيّاً. فالشاعر يجعل من نفسه رائيّاً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكلّ الحواس. لكلّ أشكال الحبّ: الألبه الجنون، يبحث بنفسه، يستفد كلّ السّموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلاّ بالجوهر. غلاب لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كلّ القوّة الخارقة، حيث يصبح بين الجميع، المريض الأكبر، المجرّم الأكبر، الملعون الأكبر، والعليم الأسمى، لأنّه يدرك المجهول، إذ إنّّه قد يتقّب نفسه الغنية من قبل، أكثر من أيّ كان، لأنّه يصل إلى المجهول، وعندها، وقد جنّ، ينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاه، يكون

قد رأها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمال فظيعون آخرون سيبدؤون عند الأفاق التي أذعن عندها الآخر.

إذن، فالشاعر حقاً سارق النار.

الإنسانية كلها في عهده، حتى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشَمُّ وتُحَسُّ وتُسمَع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي إيجاد لغة، وبما أن كل كلام فكره، فإن زمن اللغة الكونية أت. فليس باستطاعة أحد عنا أكاديمي - أكثر موتاً من حيوان - متحجّر أن ينجز قاموساً مكتملاً لأي لغة كانت. إن اتفق أن تشرع العقول الواهنة في التفكير بالحرف الأول للأبجدية، فسرعان ما يصيبها الجنون.

هذه اللغة ستكون خطاب الروح للروح، مستوفية كل شيء، العطور، الأصوات، الألوان، لغة فكر يتشبث بفكر ويسخبه. يحدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في زمنه، في النفس الكونية سيعطي أكثر من صيغة فكره، أكثر من كتابة مسيرته نحو التقدم. فظاعة أصبحت قاعدة بتشريها الجميع. سيكون الشاعر حقاً مضاعف التقدم!!).

إننا لقد فجرَ هذا الشاب رامبو اللغة، فخلق ضلله - كما هو الحال الآن - رحد فعل لا ترحم. لأن الوقوف أمام كون من الرموز والإشارات لا يمكن أن يكون مجدداً إننا أخذ صيغة التعامل المنطقي. بل ليس ممكناً ولا مقبولاً ولا يدخل في فضاء الإبداع، التعامل المنطقي مع الرموز والإشارات التي هي مجال الخيال المنفلت من هيمنة المباشرة والعقل. ولابد لرامبو، ولأي شاعر غيره، يقف الموقف نفسه، أن يصطدم بشبوتية اللغة ومحدوديتها ككلمات وعبارات محايدة، خاصة عندما يتسع الموضوع وتفتح زاوية الرؤيا حتى تغدو بلا حدود. وقد يقود الشاعر المبدع لحظة الاصطدام إلى نهايتها القصوى كما يفعل الصوفيون الذين يذهبون بعيداً في مغاليق الكون وأسراره وألطافه وخفائيه، فيشطحون. من هنا نفهم تلك المقارنات بين الشاعر ورامبو والصوفيين العرب.

ولم تكن الإشارة إلى الصوفية هنا هي الوحيدة التي تدل على علاقة حاضرة بين رامبو والثقافة العربية والإسلامية. وبشكل خاص ذلك الجانب الذي يقود إلى أن رامبو كان مهجوساً بالبحث عن إمكانية إيجاد بديل رئيسي لمجمل أسئلته حول اللغة والقلق المنعّر العاصف به، يؤرقه أن يعثر على تعبير رمزي عن عذاباته الكائن

الشاعري فيه. يكفي أن نشير إلى النقاط التالية الدالة بجلاء على أن رامبو عندما فتح أعماقه على إشراقات الصوفية، إنما كان يقوم بذلك وفق رؤية شمولية للشرق وثقافته:

❖ خلال خدمته في الجزائر، كان أبوه يفتخر بالأمير عبد القادر الجزائري وقد ذكر رامبو الأمير الجزائري في إحدى قصائده. إضافة إلى أن أباه بدأ بترجمة القرآن الكريم إلى الفرنسية، في هذه المرحلة.

❖ بصورة عامة كان رامبو يحنّ إلى مدن الجنوب والشرق هرباً من الشمال وصقيعه وبرودته، بما يمكن أن يحمله هذا الحنين لديه من دلالات رمزية، ليست غريبة عن نسق تفكيره. وفي ثانياً شعره يتبدى هذا الحنين واضحاً، على الصعيد الفني والرؤيوي.

يقول في فصل في الجحيم (ترجمة كاظم جهاد موسم في الجحيم):
((أذكر تاريخ فرنسا، الامة البكر للكنيسة. قروياً، كنت سأقوم بالحج إلى الأرض المقدسة؛ لدي في الرأس طرق في السهول السرايية، ومناظر من بيزنطة، وماتريس من اورشليم؛ وبين آلاف المفاتيح الدنيوية تستيقظ في عبادة مريم والتحنن على المصلوب.))

((العلم، النبالة الجديدة، التقدم. العالم يسيراً ما له يا ترى لا يدور؟
هي رؤية الأعداء. إننا لسائرون إلى الروح! ذلكم أكيته النبوة هي ما أقول. إني أفهم، ولأنني لا أقدر على الإفصاح من دون كلمات وثنية، فسأوثر السكوت.
الدم الوثني يعود إلى الروح قريبة، لم لا يساعدي يسوع بأن يهب روحي النبالة والحرية. أسفاً! الإنجيل انتهى! الإنجيل! الإنجيل!
أنتظر الله بنهم، أنا من عرقٍ متدنٍ إلى الأبد.))⁽¹⁾
وفي مكان آخر من (موسم في الجحيم):

((صرفت إلى الشيطان أكابيل الشهداء، إشعاعات الفن، خيلاء المخترعين، وحمية التهايين؛ كنت أعود إلى الشرق وإلى الحكمة البدئية والسرمدية. - يبدو هذا حلم كسلٍ أخرق!))

((سيقول أناسُ الكنيسة: هذا مفهوم. لكنك تريد الكلام عن جنة عدن. لاشيء لك في تاريخ شعوب الشرق. - هذا صحيح؛ بعدن كنت أفكر! ما هي لحلمي، نقارة الشعوب القديمة، هذا

الفلاسفة: ليس للعالم من عمر. الإنسانية تنقل، بيساطة. أنت في الغرب، إنما أنت حر في أن تسكن شرقك، مهما كان قدمه الذي يلزمك. - وفي أن تسكنه حقاً. لا تندحر. يا فلاسفة، إنكم من غريكم.

جلار، أيا فكري. لا مناورات عنيفة من أجل الخلاص. تمرس! - آه لا يسير العلم بالسّعة التي تناسبنا)).

في هذه المقطوعات، يعلن رامبو أن علاقته بالشرق نتيجة سؤال عميق وشك باليقين والعلم والدين وأوربا معاً، وليست علاقة عابرة.

❖ وكذلك في تجربة رامبو وترحاله بين الحيشة واليمن، كان يطالب أهله بتزويده بأفضل ترجمة للقرآن من الناشر (هاشيت)، وهذا يتزامن مع أنه كان يحتاج قادة القوافل مستشهدين بأيات قرآنية، بل ويقوم بتقديم ما يمكن وصفه بتأويله الخاص لهذه الآيات، ما أدى بعضهم إلى ضربه، لأنه في نظرهم يهرط ويتكلم على النص القرآني بما ليس فيه؛ بل وتفيد مصادر أخرى أنه كان يعلم الإسلام على طريقته. كما تفيدنا أخته إيزابيلا بأنه كان يقرأ القرآن إلى جانب الكتاب المقدس. ومن تأثيرات اطلاعه على النموذج الإسلامي في الرؤيا للقدر والزمن أنه قال بنوع من التسليم والقبول الواضحين: (كالمسلمين، أعرف أن ما يقع يقع)...

❖ ويفيدنا صلاح مستيتية عند زيارة منزل رامبو في عدن بما يلي: ((نعتقد أننا عثرنا على المنزل وفقاً للتفاصيل التي أوردها رامبو شخصياً؛ حيث كان يقع، حسبما وصفه رامبو، على بعد مئات الأمتار من أحد الجوامع الهامة التي لم يبق منها سوى المنارة...))⁽¹⁾.

❖ ويعتقد الشاعر الفرنسي إيف بونفوا أن رامبو كان مطلعاً على مذهب (الكابالية) وهو مذهب التصوف في الديانة اليهودية، مع أن آلان جوفروا يشك في ذلك

(1) رامبو في عدن - بقلم سالغور لومباردو - مجلة أر سود الفرنسية - ترجمة خالد طه الخالد -

(بترت)

في حوار أجراه معه كاظم جهاد وأثبت فقرات منه في مقدمة ترجمته للأثار الشعرية.

❖ الشاعر الفرنسي والناقد آلان بورير أنجز عدداً من البحوث الخاصة بشعر رامبو وحياته وسيرته، وأهم ما يستوقفنا في دراساته تلك الرؤية المقارنة بين رامبو وعدد من الشعراء العرب، أمثال الحظيفة والمعري وتأبط شراً. ولا تخفى في مقدمته للترجمة العربية الكاملة لأثار رامبو (ترجمة كاظم جهاد) تلك الرؤية المهيمنة على تحليل آلان بورير لمجمل تجربة رامبو منذ السطر الأول للمقدمة؛ إذ يعتبر أن جنّي وادي عبقر الذي سيطر على شاعر مثل تأبط شراً في القرن الخامس الميلادي، هو الجنّي نفسه الذي انحنى على رامبو منذ طفولته، وأخذ يتبأ له بمستقبله العلمي باللعنات والخبياث والعنابات... إن مصير رامبو بهذا المنحى يبدو وكأنه مرسوم بإشارة من جنّي وادي عبقر... ومن اللافت للنظر حقاً أن هناك قصيدة لرامبو بعنوان (عبقري) هي آخر ما في «الإشراقات» وترجمة عبقري بالفرنسية *genie* والتي تلفظ حرفياً (جنّي)، في تأكيد ساطع على الارتباط في ذهنه بين مفهوم العبقري والجنّي ووادي عبقر، حيث يتعلق الأمر هنا بتأثير المفهوم العربي للمعقري على اللغة الفرنسية والانكليزية معاً (بالانكليزية *genius*).

❖ آلان بورير يستحضر أبا العلاء المعري في توصيفه لحالة رامبو بعد عودته من باريس إثر دعوته من قبل فيرلين؛ حيث عدّ هناك عبقرية تنفتح، ولكن رامبو فوضع كبير عناية في أن يصبح ولداً لا يطاق، ثم رجع من هذا كله فاقد الوهم، مريئاً إلى منطقته، مثلما عاد أبو العلاء المعري من بغداد⁽¹⁾ وفي مكان آخر يقول:

❖ ((بشتمه [باريس الداعرة] (قصيدة [باريس تأهل من جديد] بلغة لا ذعة كلفة الحظيفة صاحب القصيدة التي ينوه فيها بأنه خارج لـ «بعض»، أما كان رامبو يلتحق (دون أن يعرف ذلك بعد) بالصورة الأصلية للشاعر العربي؛ هذه الشخصية الشرسة والمهيبة، المسلحة بإزاء من هم أقوى، والمتمتعة بالكلمة - التي - تقتل، والتي تتأبط الشر وتقلعه كمن يحمل عصا مسحورة؟ هكنا ينسجم

شعر رامبو بما فيه الكفاية مع المنازعة [تفاخراً وهجاء] التي تؤسس التراث الشعري العربي...⁽¹⁾

كما يستذكر أبا العتاهية عندما يتحدث عن أنه أكبر من العروض، وهو يشير إلى أولى ملامح التجديد الوزني عند رامبو، ويستذكر المتنبي والمعري معه بوصفهم دفعوا إلى ظهور أشكال جديدة في الشعر... إلخ

❖ على صعيد آخر يُعيد أندويه بریتون [من الآباء المؤسسين للثورايلة] صورة رامبو [الرجل متعل الریح] إلى صورة مساطر الریح القادمة من الشرق...

❖ وباختصار مكثف يمكن إيجاز المسألة على النحو التالي: لقد وجد رامبو نفسه في مفترق ثقافات وحضارات، كان أبرز ما يمثل هذا الوضع علاقته بالثقافة العربية والإسلامية، فأعطى نموذجاً خلافاً للانفتاح على ثقافة الآخر من دون أدنى شعور بالنقص والخصاء الذهني والفكري، وقد وصل اتفاحه إلى أن أدخل على حياته الشخصية اليومية بعضاً من سلوكيات هذا الآخر الصديق، كان على سبيل المثال يوقع من عدن والمحبة باسم (عبدو رامبو)...

كل هذا وغيره يشير إلى أن هاجس الثقافة العربية كان ملحقاً حتى على فارس متخصص بشعر رامبو [لهذا الناقد دراسات تحمل العناوين التالية: «رامبو العرب» - «رامبو في الحبشة»] نظراً لما يقدمه شاعر مثل رامبو من مسوعات على هذا الصعيد. إن كل ذلك لا يعني أننا أدخلنا الشاعر رامبو في الإسلام، أو أننا نتوهم أنه وجد الخلاص في الإسلام، فهو في نهاية الأمر شاعر لا يمكن أن يحيط به أي دين مهما كان، كل ما في الأمر أننا نبحث عن مكونات الشعر والثقافة والرؤية لدى هذا الشاعر المحير.

وأشير هنا إلى دراستين من الأهمية بمكان عال. الأولى للناقد يوسف سامي اليوسف في كتابه «ما الشعر العظيم»، والثانية للشاعر «أوتيس» في كتابه «الصوفية والسورالية».

فـ «رامبو» لدى يوسف اليوسف في قصيدته «السفينة الشوى» يستحضر المقصى ويطارد الغائب، وهذا الاستحضار والمطاردة يتفقان في أنهما مبدأ من مبادئ الشعر العظيم الذي يجلب لنا من البعيد الغائب صوراً تحتوي اندياح الروح، وهكذا فعل

ابن الفارض في «ثانيته الكبرى» التي يسميها اليوسف «عروس الشعر الصوفي برقيته». والاثنان ابن الفارض ورامبو يستولدان المجهول ويستقرنان ما خلف الحجب. ويبحثان عن ماهيات الأشياء في بواطن الأشياء هذه الماهية العظيمة التي ما كان لكائن ما الوصول إليها وهو منغمس في شروطه السفلى التي لا تحترم سمو الأهداف وعليانها. فالجوهرية انطلاق الروح من اللحظة الزائلة، وتحرر هذا الروح ومفارقة لمالم الاستهلاك. ويوسف اليوسف يقول: فو لعل في ميسورنا اللعاب إلى أن عصر الآلة مجبر على أن يلازمه التسطح مهما يعنت في السعي وراء العمق⁽¹⁾. والآلة مرتبطة بالعمل والإنتاج واشغال الإنسان بها واتسحاق كونه الداخلي بين أسنان أيديولوجيتها. ورامبو الواعي لهذا تحرر من لحظة ارتهانه للشغل حتى يفسح لشعره مجال مطاردة الجواهر. ويذكرنا اليوسف بأن رامبو الذي قال: (كل المهن ترعيني)، كان قد كف عن كتابة الشعر نهائياً عندما اشتغل في حقل الحياة المهنية. أما ابن الفارض - وهو من يقارنه اليوسف مع رامبو - فهو الصوفي الكبير الذي يؤسس «ثانيته الكبرى» من جملة ما يؤسس عليه الانشطار بين وبين شروط الحياة المادية القائمة، لأنه كصوفي متخلع عن حاله الواقعي ومنتهى يعيش وإياه لا في حالة مشاققة وإنما في حالة قطعية⁽²⁾. ومع أن مقارنة اليوسف بين رامبو وابن الفارض انتهت لصالح ابن الفارض، فإن ذلك لا يلغي أن اليوسف نفسه ما كان ليختار شاعراً يواجهه بابن الفارض، لو لم يكن هذا الشاعر الذي سيقع عليه الاختيار متمتعاً بكثير من الصفات الكبيرة التي لا يغفل عنها ناقد كالـيوسف.

أما أدونيس، فيعدّ شعر رامبو من «سلالة الجنون الصوفي» بل ويرى فيه «أبعاداً أساسية من الرؤية الإبداعية العربية»، ويقدم أدونيس تصوراً تقديماً متجيزاً عن النصّ الـرامبوي قارئاً إياه وفق تحديداته السابقة. فيرى فيه أنه نصّ متصل بأشكال كثيرة وبارزة بالصوفية المشرقية، فهذا النصّ بحسب أدونيس «نصّ مبهم أو هرمسي» ينقل تجربة في المجهول شأن النصّ الصوفي الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي. وكما تتحد الذات بالموضوع لدى التجربة الصوفية، يتجاوز كذلك ورامبو الثانية العقلانية

(1) يوسف سامي اليوسف - ما الشعر العظيم - منشورات اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 981 - ص 60.

(2) يوسف سامي اليوسف - المرجع السابق - ص 150.

الذات / الموضوع مشتغلاً على «توحد مع الطاقة الحيوية في الوجود»⁽¹⁾، ولأن رامبو يعمل على الخفاء والاستبطان والرويا والتوحد بطاقات الروح العميقة، فلابد له من امتلاك الأداة التعبيرية والجمالية عن هذه التجربة. فعوالم شعره وتجاربه جميعها لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة الكشف والإشارة والغموض، أي بلغة تستطيع، أو تحاول، استيعاب، هذا الجنون الرافض، هذا اللهب اللانهاشي متموجاً في أعماق الشعر. وهكذا يلتقي رامبو من جديد مع الصوفي في وسيلة صياغة التجربة.

إن المقارنات الجارية بين رامبو والصوفيين لم تكن مصادفة يتسلى بها هذا الشاعر أو ذاك الناقد. إنها مقارنات مسوّغة من داخل المشروع الرامبوي نفسه؛ حيث تطالعنا نصوصه بالهروب من البرودة العقلية، مصطلعة بجدار الظاهري من الأشياء، متبطنة عمق الأشياء والمواد. تعجز هنا اللغة السائدة عن حمل جسيم الشاعر، الذي يقف على حافة الهاوية، ولا يشدّه إلى الخلاص غير تكوين مضطرب من الرعشات والصراخات المتصاعدة من ليل الخيال ونوره معاً، ومن ليله أكثر من النور، لاقتراه بالأسرار أكثر. ويكتشف رامبو أن ما هو في حكم الغياب هو وحده الحقيقي والممكن. أما الذي كان فقد كان ولا علانة له. إن الغياب موضوع للصوفيين المتلاشين في حضرة الفقد والمحو. فهل كان رامبو صوفياً؟ مع أننا نأخذ تحليل الناقد يوسف اليوسف للفرق بين ابن الفارض الصوفي ورامبو المتصوف قمع ميله إلى الأول، فإننا لانعدم كما رأينا اكتشاف أوجه التقاء عميقة وعلى أكثر من مستوى، بين تجربة رامبو الشعرية والنفسية من جهة، والتجربة الصوفية من جهة ثانية. فالتصوف ليس قواعد وسلوكاً مبرمجاً يتبنّاه المرء ليصبح صوفياً، إنه افتتاح طاقات المبدع على آخرها والتحرّر من الحضور لكي يتحقق الوجود محو الأنا ليثبت الآخر، الدخول في الأشياء من باب الاحتمال وليس من باب ما حدث... وقد أعلن رامبو رفضه للثنائيات التي تفتك بالروح الإنساني، كما رفضت الصوفية كذلك هذه الثنائيات، داعيةً إلى وحدة الذات والآخر، وهذا يتطلب استنفار المخيلة الراقدة في عمق المبدع والمتصوف استنفاراً شاملاً ليبدو من خلالها العالم عالماً متموجاً لا يخضع للسائد والثابت.

(1) أدونيس - للصوفية والمتروية - منشورات دار الساقي - لندن - 1992 - ترجمة - مترجمة، صوفياً من 231.

لقد كان لدى راصبو حلم أن يصل إلى لغة أخرى تكاد لا تقال ولا تُكتب بالحروف، تكون بحجم اتحادات العناصر المتباينة لديه، وانصهار الثنائيات في بوتقة واحدة لا مجال فيها للفروق: بين الآن والآخر، بين الذات والموضوع، بين الطبيعة والثقافة، بين الروح والجسد، بين الإنسان والله، وهذا يدخل في صلب المعاناة الصوفية، ويدخل في صلب معاناته وإحساسه بأن أنه **هي** [آخر]، وأنه [لا يفكر] بل [يفكر]، وكأنه يطيح بنظام التفكير المنطقي (أنا أفكر إننا أنا موجودة) ويقول (أنا أفكر! إننا أنا ربما موجودة)...

وعندما دعا راصبو إلى أن يكون الشاعر (رائياً) فقد كان يدعو إلى منهجية في الرؤيا، وذلك كرد على برودة اللغة التي كان يكتب بها كثير من شعر فرنسا بصورة خاصة والشعر الأوربي بصورة عامة، مع ما في هذا الشعر من ميوعة رومانسية وأدعاء بلاغي وزخرفة تخفي على هذا الشعر. إنه يريد أن يكون رائياً وهو يعني ماذا يفعل وماذا يقول، يريد البحث عن أدوات جديدة وعلاقات جديدة بينه وبين اللغة، وهذا البحث لا يقدر عليه إلا شاعر يدرك مسؤوليته في ضرورة الاختلاف والانقلاب على النموذج الشعري المهيمن والموروث. وبخاصة فإنه كان يسخر في آرائه ونقاشاته مع أصلقاته ورسائله من شعراء معاصرين له أو سابقين عليه، لما في لغتهم من زخرفات واستطلاات وأدعاءات يقول في رسالة إلى إيزابيل:

((أريد أن أكون شاعراً وأنا عامل على أن أصبح رائياً: لن تفهم أبداً، وربما لن أعرف أن أوضح لك، المسألة هي الوصول إلى المجهول بتعطيل الحواس كلها. الألام هائلة، لكن يجب أن أكون قوياً، أن أكون شاعراً بالولادة، ولقد تحققت من كوني شاعراً. هذا ليس خطئي أبداً. باطل القول: أفكر. ينبغي القول: أفكر. علماً للعب الكلمات. أنا هي آخر. الأسف للخشب الذي يجد نفسه كماناً، وإزدراء للذين لا يعمون، الذين يماحكون حول ما يجهلون جهلاً تاماً)).

وفي رسالة ثانية يقول له:

((يصبح الشاعر رائياً بتعطيل الحواس كلها، تعطيلاً طويلاً، فائق الحد ومدروساً... إنه عذاب لا يوصف، يحتاج فيه إلى الإيمان كله، إلى القوة الإنسانية الفائقة، كلها؛ حيث يصبح بين الجميع المريض الكبير، المجرم الكبير، الملعون الكبير - والعارف الأسمى - ذلك أنه يصل إلى المجهول)).

جعل رامبو من ذاته «آخر» راسماً بذلك صورة ممكنة للمطلق، مقترباً في ذلك منا نحن العرب، الذين أنجزنا مهمة الوحدة بين الصوفي والعالم، بين الذات والموضوع، بين الناسوت واللاهوت، عبر فلسفة متصوفينا خاصة «الحلاج - ابن الفارض - ابن عربي - التنفري». هل تأثر رامبو بهذا؟ ليس الأمر بهذه الصورة المبسطة. إنه التقاء لأبد أن يحصل بين مجمل تجارب الفكر البشري عبر مراحل المتعاقبة. ثم إن الأداء الصوفي حاضر في إبداع رامبو، بشكله وأفاته ومعناه. والوظائف التي يوكلها رامبو للكتابة والخيال وطاقت النفس في لحظة سفرها من المعقول إلى اللامعقول، من الحدود إلى الآفاق، من المشاهدة الواقعية إلى الشهادة الباطنية. من الواقع إلى الحلم... كل هذا يدخل في التصور الصوفي للتجربة الإنسانية من جهة، ولتجربة الكتابة من جهة أخرى. ففي التجربة الصوفية تبرز مسألة الشطح، وهو تلك الحالة التعبيرية الخاصة جداً الناتجة عن ارتباط المتصوف بجنار اللغة، في لحظات المعاناة الروحية والذهنية، في اتصاله بالمطلق وبالأخر، فيغلب عليه الشعور المميز المولم بقصور اللغة وطاقاتها المباشرة في صياغة تجربته وما يعانيه وما يحل به أو يصبو إليه، أو ما يعانيه من كشوف وتجليات لا تنال إلا بفعل مجاهدة استثنائية للروح والجسد والمعنى والحلم والزمن... إلخ. والشطح هو الحالة نفسها بحرفيتها التي يعانيها الشاعر الحقيقي في صراعه مع اللغة التي يجدها لا تلبي جموحه ولا رؤاه وكشوفه، فيجد الصوفي والشاعر معاً أمام لغة خارجة على أي منطق ومحاكمة عقلانية، وتسل الجمل والصياغات والمجازات، على لسان هذا وفك بطريقة يخيل إليهما أنها الأنسب والأقرب للتجربة الخاصة. في هذه الملاحظات يتعلم عمل الحواس وتبطل مقاعيلها المعروفة وتنتابحها الثابتة، وتقلب وظائف الحواس إلى نوع من التقاطيع خفي وسرّي لإشارات ترد على الصوفي من غامض الغيب، ويتلقاها الشاعر من أملاء حقيقة لا يعرف الشاعر نفسه أين تبدأ وأين تنتهي. في هذه اللحظات أيضاً تبرز آلية الرويا التي وحدها تصوغ الموقف برمتيه. وليس هناك رؤيا بلغة واضحة و يقينية تحتل إرجاعها إلى حاسة من الحواس المعروفة... ما أصدق رامبو عندما وصف هذه الحالة بتعطيل الحواس أو تشويشها أو تدويرها... الخ فقد كان يعني بالضبط ما يعنيه الصوفي في الشطح والتعبير بلغة الرويا.

وأرى على وجه اليقين أن كتابه «الإشارات» ما هو إلا كتاب في «الشطحات» في منطق الصوفيين. وقارئ هذا الكتاب سيجد نفسه أمام لغة مكتوبة بنوع من التباس الحواس والإدراكات، لغة منبثقة من تلك المساحة اللانهائية التي تضيق فيها العبارة

لأنّ الرواية اتّسعت. ورايمو هو القائل: «إنّ ابتكارات المجهول تستدعي إشكالات جديدة». ونحن واعون تمام الوعي لذلك الغموض الذي يواكبنا ونحن نقرأ شطحات الصّوفيّة، لا سيّما الحلاج والنفري وابن عربي والبسطامي، ونؤمن بعد كلّ هذا أنّ هذه اللغة التي يكتبون بها لا يمكن أن تتواصل معها بحواسنا الظاهرة، ولا بدّ من شيء من الرّعدة العاصفة التي تهزّ كيانتنا من الداخل، لا بدّ من رياضة ذهنية ووجدانية نادره تهبطنا للدخول في ملكوت هذه اللغة الصّوفيّة/الرّامبوّة... وربما من هنا - بل وهذا ممّا هو مؤكّد كما نزعّم - يأتي هذا الملمح الهديانيّ أحياناً في هذه التجربة، الذي يصلّ بها إلى منطقة السّوريالية بكلّ ما تعني بتشويشها وغموضها ولا واقعيّتها وخروجها الكلّيّ عن سيطرة العقل والمحاكمات المنطقية، وأحياناً المحاكمات النّحويّة!...

إنّ سفر الذات المبدعة إلى المناطق المجهولة والمظلمة، والحلم واللامحلول، كل ذلك سفر ينطلق من محطات سوريالية مكثّة إذا تشبّع لنا ظاهرة رايمو من حيث هو: شاعر متصوّف سورياليّ. وذلك نظراً لهذا الغموض اللانهائي المسيطر على لغته وصوره واستعاراته وشطحاته. ونذكر هنا بالإنجاز المهمّ لأفونس في دراسته المقارنة بين (الصّوفية والسّوريالية) المعروفة بالاسم نفسه. وهذه المرة نذكر بذلك من باب التأكيد على أنّ اللحظات الثلاث «الشاعر/المتصوّف/السّورياليّ» إنّما هي لحظات مشتركة وبقوة في العناصر التي تمت الإشارة إليها سابقاً. إنّ هذه اللحظات يؤدي بعضها إلى بعض، فهي تقف من الكون والمعرفة والإنسان والإبداع موقفاً موحداً، بأدواتها وأهدافها، مثل التعبير بالإشارات لا بالعبارات، الارتهان إلى المعرفة الحسية الرّؤيوية، الاحتراق بنار التغيير في أساليب الكتابة، والتمرد على سلطة العقل التّمطية وثنائياته الباعثة على الملل... الخ

وقدّ كان رايمو يأتي باللامحسوس ليجعلنا نحسّه، يرحل في لغة جديدة تحمل أركان تجربته، وتحررها من المؤسسة الثقافية اللغوية التقليدية. وهذا ما يشكل مدخلاً مهماً للدخول نقدياً في مملكته الشعرية.

وهو بذلك كان يمهّد - بوعي وعن قصد - للتحديث الكبير الذي سيصيب البنى التعبيرية في كتابة الشعر، وغيرها في أوربا وغيرها... ومهما يكن يبقى رايمو عالماً من حيث الدور الذي آتاه في سبيل الكتابة الحديثة الشعرية في فرنسا والعالم... ■

رولا (ROLLA)

الفريد دي موسيه

تقديم وترجمة:
د. خليل الموسى



مقدمة ضرورية:

يكون للنقد أحياناً دور خطير جداً في توجيه الأنظار إلى ظاهرة أقل أهمية من سواها، سواء أكانت إبداعية أم نقدية، تنتشر هذه الظاهرة على حساب سواها، ويتناسى القراء والنقاد الظاهرة المهمة، فالدراسات الأدبية الحديثة تكلمت على تأثيرات الرومانسية الغربية في الشعر العربي الحديث، واستفاضت في ذلك، ولكنها أبرزت جانباً منها وأغفلت جانباً آخر، فقد تحدثت عن تجليات الغنائية، ولا سيما الفرنسية منها، في الشعر الحديث وصمتت عن الجانب الرومانسي الدرامي في القصيدة الغنائية، في حين أن القارئ العربي أتخم بالدراسات المستفيضة والمكررة عن فتوحات قصيدة «الأرض الحراب» لإليوت في الشعر العربي الحديث، وخاصة في شعر المدينة والموت والحياة والزمن، والحقيقة التي لا تحتاج إلى براهين أن موضوعات إليوت تتجه في اتجاه مختلف عن اتجاه شعراء الحداثة عندنا، وهم أقرب إلى ما قدمته الرومانسية في هذا المجال، لأن الإنسان عندنا ما زال حتى يوم الناس هذا مختلفاً عن الإنسان الذي يتحدث عنه إليوت، سواء أكان ذلك في علاقاته الإنسانية أم الروحية، وهو أقرب إلى الإنسان الرومانسي الذي كان في أوربة في

القرن التاسع عشر، وهذا الحكم لا يلغي بطبيعة الأمر التأثيرات الطفيفة لقصيدة البوت السابقة.

إذا نظرنا بعمق إلى حركة القصيدة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أدركنا أنها كانت تنهل من القصيدة الفرنسية وتترسم خطاها، وخاصة عند الشعراء الذين نهلوا من الفرنسية كما نهلوا من العربية منذ الصغر، وقد تحدثت الدارسون عن تأثير هوغو ولأمارتين وموسيه وفيني وسواهم، وكان هذا الحديث مقتصرأ على الجانب الغنائي الخالص، وثمة ترجمات كثيرة نجدتها في المجموعات الشعرية والدوريات والكتب، و ما أدري لماذا تناسى هؤلاء الجانب الذي كان أكثر أهمية من ذلك، وهو الخطّ الدرامي الرومانسي الذي حفر في عمق القصيدة العربية، وهو الذي دفعها إلى الحداثة، أو لنقل: هو الذي أفضى ببنية القصيدة العربية إلى الفعل الدرامي من جهة، والطول من جهة أخرى، فكان السرد أحد المكونات النصية التي دخلت في نسج بنية القصيدة العائنية، وربما كان لقصيدة «Rolla» الدرامية دور في ذلك، وأرجح أن المحامي والمترجم والشاعر نقولا رزق الله (1870 - 1915م) أول من نقلت إليها، فنظم قصيدته «المرأة الساقطة» (ديوانه: مناجاة الأرواح - مطبعة الروايات الجديدة بمصر - ص166 - 167)، التي تكاد تكون ترجمة حرفية للمقطع الثالث من قصيدة ألفريد دي موسيه، وهو لم يشر إلى مرجعه أو تاريخ نظم القصيدة، والمرجح عندي أن الخليل - وكان صديقاً لرزق الله - قد انتبه إلى ثراء هذا النص، فنظم قصيدته الرائعة «الحنين الشهيد» 1903، ونشرها في مجلة «الهلال» سنة 1905، ولكن شاعرية الخليل طغت على نظم رزق الله، فلم يلتفت النقد إلى السابق واللاحق منهما. أما ادعاء مطران في المقدمة الثرية بأن القصة جرت في مصر (القاهرة) وقد حضر الناظم وقائعها، فأمر كان معروفاً في ذلك العصر، وخاصة في الرواية، فكثيراً ما كان الكتاب يزعمون بأن قريباً أو صديقاً لهم قد عاد من بلاد كذا، وروى لهم هذه الحكاية أو تلك، وهي في الحقيقة أقرب إلى الترجمة، وهذا لا يمنع من حدوث مثل هذه القصة في أي مكان من العالم، ولكن انتشار هذا الموضوع في الشعر العربي كان سريعاً جداً وواسعاً عند نقولا رزق الله وطانوس عبده وسواهما من المترجمين الشعراء، ثم كانت قصيدة «الريال المزيف» 1916 للأخطل الصغير، ليتنشر الموضوع عند شعراء جماعة أبولو وصولاً إلى السياب في رائعته «الموسم العمياء».

إن قصيدة (رولا) خلقت شخصية كرتونية أو نموذجية في الشعر العربي الرومانسي، وهي شخصية المرأة الفقيرة التي يدفعها الفقر وعوامل أخرى مختلفة، كمطافة الأمومة مثلاً، إلى بيع عرضها مرغمة، لكن القوى التي تمتلك القانون وتنظر إلى المرأة نظرة دونية تظل لها بالمرصاد بحجة الأخلاق والشرف، فتسقط في النهاية ضحية ذلك، وهذا ما يجده القارئ في القصائد التي نظمها الشعراء العرب في هذا الموضوع (رزق الله - طانيوس عبده - مطران - الأخطل الصغير - صالح جردت - علي محمود طه - السياب... إلخ)، ومن هنا كانت هذه القصائد - كما هي الحال في القصيدة الفرنسية - إدانة لمصور الفساد والرذيلة والظلم والبعد عن الروحانية والرحمة والزمن المقدس، وهذا ما طرحه إليوت فيما بعد في «الأرض الخرابة».

تتألف قصيدة «رولا» من خمسة مقاطع مترابطة، وكأنها خمسة فصول في مسرحية، وهي نص غنائي درامي سردي طويل (783 بيتاً)، تلقفه بعض الشعراء من دون ضجيج نقلي، فحُفر في عمق نية القصيدة العربية، وأفضى بها إلى الحداثة. وهذه هي القصيدة نشرت في عام 1833.

رولا

1.

أَتَحَسَّرُ عَلَى الزَّمَنِ الَّذِي كَانَتْ الْأَرْضُ فِيهِ مَسْرُوحاً لِلسَّمَاءِ
فَتُخَصُّ فِي جَمْعٍ مِنَ الْأَلَمَةِ،
حَيْثُ فِينُوسُ الْعَشْتَارُوتِيَّةُ، ابْنَةُ مِيَا الْعَقْمِ،
الْبَتُولُ تُذْفَضُ بِدَمْعٍ أُمِّهَا
وَتُخَصَّبُ الدُّنْيَا، وَهِيَ تَعْقِصُ ضِفَائِرَ شَعْرِهَا، بَلَوَاقِحَهَا؟
أَتَحَسَّرُ عَلَى الزَّمَنِ الَّذِي كَانَتْ فِيهِ حَوْرِيَّاتُ الشَّهْوَةِ
تَتَمَاوَجُّ تَحْتَ الشَّمْسِ بَيْنَ أَزْهَابِ الْمِيَاهِ،
وَبِرَيْقِ ابْتِسَامَةِ يَرْتَعِشُ عَلَى الضَّفَافِ
وَأَرْيَابِ الْحَقُولِ الْكَسَالِيِّ الْقَابِضِينَ بَيْنَ الْقَصَبِ
حَيْثُ كَانَتْ الْهَيْبَانِجُ تُزَجُّ مِنْ قُبُلَاتِ نَرْسِيسِ
مِنَ الشَّمَالِ إِلَى الْجَنُوبِ عَلَى الْكَوْنِ.

وكان هرقل ينشر عذله السرمدي
وهو مدكّر بمعطفه الدامي المقدود من لثني
وحيث ربات الغابات ينظرن من وراء أغصان السندبان
الخضر المتأودة مع الريح
ويردّذن أغنية ألاماضي بأصداء الصغير؟
كان زمناً سماوياً تتغلغل الأوهة في كل شيء حتى الأم البشرية
كانوا يعبدون ما ينحرونه في ذلك الزمان،
وكان ثمة أربعة آلاف إله، وليس فيهم جاحد واحد،
إنه زمن كانوا فيه سعداء باستثناء بروميثيوس
الأخ الأكبر للشيطان الذي سقط مثله.
لقد تبدّل كل شيء، ومضى ذلك الزمان... السماء والأرض والإنسان،
وتحوّل مَعْدُ العالم إلى لحد،
وميت أعاصير الشمال على أنقاض روما
فكفنتها من خلال جَزَفها الثلجي الداكن.
...

انتحسّر على الزمن الذي توارى فيه عصر بردي
مُخْلَقاً وراء عصر ذهبياً أكثر خصباً وجمالاً...!
حيث تصدّع العالم القديم ليقوم مع إعمار
في لحظة انبعائه، وقد التمع جبينه بحيوية الشباب...!
انتحسّر على الزمن الذي كانت فيه أغانينا العاطفية القديمة
تُسَرِّعُ أجنتها الذهبية نحو عالمها الساحر
حيث كانت روايتنا واعتقاداتنا كلها
تُشْبِخُ بالمعطف الأبيض لطهرما
حين كان كل شيء يُبعث من جديد بعد أن يبسط المسبح راحته
عليه،

حين كان قصر الأمير ومنزل الكاهن
برسمان إشارة الصليب على الجبهة المتألفة
وكان يخرج من الجبل مستعيداً السموات

حيث كولوندي وستراسبورغ ونوتردام وسان - بيير
تتمجّد إلى الأعالي في كسانها الصخريّ
جائمة في خشوع إلى أناشيد الشعوب
وقد كانت تُريّم أوشيعنا في العُلا للعصور الجديدة
حين أصبح الزمن كلّ ما يقوله التاريخ
وحين كان القديسون العظماء المصلوبون على العاج
يفتحون أذرعهم من دون دنس ويطهارة الحليب
حين كانت الحياة شابة، وكان الموت رجاء للحياة...؟!

لست - أيها المصلوب - من الذين تستذرجهم الصلاة
إلى معابدك الصامنة بخطوات مرتعشة
لست من هؤلاء الذين يتسلّقون إلى جلعلك
ويقبلون قدميك الدّاميتين بخشوع قلبي
فانا أبقي واقفاً إزاء هياكلك المقدسة
حين يسجد المؤمنون حول القناطر السود
هامسين تحت الريح بأناشيد
مثل هبوب الشمال في مجموعة القصب باستسلام
انا لا أؤمن أيها المصلوب بكلامك المقدس
فقد أتيت متأخراً إلى عالم قديم جداً
وعصر بلا رجاء يلدُ عصراً بلا خشية
قد أقفرت سماواتنا من كواكبها
حيث تننزّو المصادفة الآن في حضن الظلال
ويتمرغون في أوهامهم عن العوالم الكاذبة
ويروخ الأزمنة الماضية شاردة في أنقاضهم
تقدّف إلى العاوية الأبدية ملائكتك المشوّهين
وتتخلخل مسامير الجلجلة
تحت قبرك الإلهي، والأرض زلزلت
ومجدك ميت أيها المصلوب، وقد تساقطت

جئتكم الإلمية رماداً على صلباننا الأبنوسية.

إذن فإنني أستميحك أيها السيد بتقبيل الرماد

فانا ابن هذا العصر فاقد الإيمان

واسمخ لي بالبكاء على هذه الأرض الباردة

التي وهبتها الحياة بموتك والتي ستموت من دونك

فأوه من سيعيد الحياة إليهما الآن يا إلهي؟

أنت من أحببتهما بدمك الطاهر

يا يسوع من يستطيع أن يفعل ما فعلته بهذا العالم؟

ومن سيعيد إلينا شبابنا نحن العجزة المولودين في الماضي؟

ونحن أيضاً اليوم كحال العالم يوم ولادتك..

نحن ننتظر كذلك.. نحن أكثر ضياعاً..

أكثر ظلمة وبرودة مما فقدناه

ولعازل هذا الزمن مسجى في قبرة الفسيح

فابن المخلص إذن لبعث موتانا؟

وإين إذن الشيوخ القديس بولس يحط الرومانيين

في حين كان الشعب كله معلقاً بأسماله الطاهرة؟

وإين نحن إذن من عُلِّية العشاء السري ومن سراديب أوائل المؤمنين؟

ومن منا يسير وماله النور على جبينه؟

وعلى أقدام من ستسكب عطور المجدلية؟

وفي أي مناخ يرتفع صوت أكثر إنسانية؟

من منا.. من منا سيصبح إلهاً؟

فالأرض قد شاخنت وقد فسدت أيضاً

هي ترتعش براسي باتسي أيضاً

كما ارتعشت حين ظهر يوحنا في الصحراء

هاتفاً بكلامه المقدس

غير أن الأرض المحتضرة أحست بالمخاض لندائه

وتحركت في أحشائها عالم جديد

إنَّ عمدنا كعمد كلوديوس⁽¹⁾ وطباريوس⁽²⁾
وقد غدا كلُّ شيءٍ بالياً بفعل الزمن
وارتفع زحل من دماء أبناؤه
لكن الإنسانية تعبت من توالد الآمال
وضرعها بتدلى خلوياً لكثرة ما أرضعت
وهي تطلب راحتها في عقمها.

- 2 -

كان جاك رولا من أشهر فاسقي أيّ مدينة في العالم
حيث الفجور أكثر رواجاً
أكثر قدماً وأكثر توالداً
أعني باريس - الأكثر والأعظم فجوراً
كان دائماً في الحانات
تحت الأضواء الخافتة لِقناديل شاحبة،
الولد الأكثر معصيةً ولعريضةً
على موائد الميسر والولائم
هذا ليس رولا الذي كان يسوسُ حياته
وإنما هي شمواته التي تركها تنفّاقمُ،
وهي تنساب أمامه كقطيع تلهي عنه راعيه،

وهو يتطلع إلى أبيامه كوستان ينظر إلى جريان الماء في الغدير،
اقتصرت حياة رولا على شهواته فحششت في جسده كنزلاء فندق
سيطر عليهم السكر، وهم يتلهمون تارة بتخديش الجدران وتحطيم
الأسرة،

مُتناوشين في الظلمة متهارشين كالأيائل والحصاريين،
ويتجمعون تارة متعاطين الكؤوس متناشدين

(1) كلوديوس الأول (10ق م - 54) إمبراطور روما (41 - 54)، وزوج ميلان، وقد سم من زوجه
أفرواين وُلدة نيرون.

(2) طباريوس الأول (42ق م - 37) إمبراطور روما (14 - 37).

كسرب أطيار دفعتهما الريح إلى شجيرة زاهية في البداء،
وكان والد رولا - وهو ساذج أبله -
قد روى ولده تربية من سيرت ميراثاً كبيراً،
وقد تناسى أنه بدد هو نفسه أكثر من نصف ثروته.

•••

قبل أن هرقل الذي تعب من عمله الأبدى
قد جلس ذات يوم في مفرق طريقين
تدعوه الفضيلة من أحدهما، وتراوده الملذات من الأخر،
فاتبع الفضيلة التي بدت له الأكثر جمالاً،
أما اليوم فلا أثر للجمال، لا في الخير ولا في الشر،
وليس لزمنا أن يقف وأن يشكك حائراً
بعد أن سبقته العصور واختطت لها طريقها الأكبر
فيما بين طريقين اندثرت معالمهما..

•••

كان رولا في العشرين من عمره يقتفي خطوات أبائه،
ولا تستقبل أنظار الداخل إلى مدينة كبيرة
إلا مسالهما وجدرانها ومدافنها،
وهكذا من يتجه إلى المجتمع
يصطدم حين اقترابه بنفاياته، فالطمر والعفاف
محجوبان عن العيون، في حين أن الرذيلة والابتذال
تتعانقان أمام عين الشمس،
ولا يرحب الناس بأبن جلدتهم،
إذا هو تقدم نحوهم شاهراً السيف القاطع الذي
وهبته إياه السماء ليدافع به عن نفسه،
فلا يتركون مجالاً له إلا إذا غمس نصله في نهر الضلالة،
وكان جاك شجاعاً، صريحاً، رائع الجمال
وعادة يصنع من الحياة مثلاً
بسبب له الغثيان - سعيداً أم حزيناً

لم يصنع مثلها وقد حُرست المِثْمَا
 الجِزَاء والشَّامَا، وهما أختا البكرِبان.
 خصص رولا ثلاثة أكياس من الذهب لثلاث سنوات
 ولم تعرف الأرض آدمياً مثله من مشرقها إلى مغربها
 ينثر احتقاره على الشعوب وساداتها،
 كان يسير وحيداً بنفس عارية في مساخر هذه الحياة
 معريداً صاخباً يجر أذيال غرور،
 ولم يجعل أحد أنه يدد كل ما يملكه في سنواته الثلاث،
 بهجرته البليدة، وكان في قصره يتباهى
 اختيلاً كأنه يجر وراءه رِثَاء ملكياً.
 ولم يعد سرّاً على أحد،
 أنه منذ ثلاث سنوات عاشها قد يدد كل شيء،
 وصار الناس يظنون إليه مبتسمين،
 ولكنه كان يعلن لهم غالياً،
 بأنه أعدّ سلاحه حين لا يبقى بين يديه شيء.
 كان ذبيل القلب، ساذجاً كالأطفال،
 طبيباً كالإشفاق، وعظيماً كالأمل.
 ما فكر قط بفاقته ولم يحسب للأيام حساباً
 وكان يعتقد أنه مدرّع إزاء الحادثات والنوائب،
 واستمرّ الأيام رخية كما لو أنها ليلة صيف.

عندما تشرد الغرسُ الأصيلَةُ الجموحُ في الصحراء
 بعد ثلاثة أيام من السير، وهي تفتخر يوماً عاصفاً
 ببُلّ بماء السماء النخيلَ المُلغ بالغبار،
 الشمسُ مشتعلة، وأشجارُ النخيل صامتة،
 وقد تدلت أغصانها الطويلة تحت سمائها المحترقة،
 تفتش الغرسُ عن الآبار التي أبعدتها السنةُ الخيران،
 والشمس قد بيّست كلَّ شيء، وتلوّخ لها الأساذُ

منطرحة على صخرة عالية، وهي تحج بالأنين من الظماء
عندئذ تغرس الفرس منخريها الداميتين في الرمال،
لتمتص الرمال الحارقة دماءها،
عندئذ تنطرح على الغبراء، وينطفئ النور في عينها،
وتدور الصحراء الشاحبة في عمرها
والأمواج الصامتة كلنفا ملتحرك.

•••

لم نعلم هذه الفرس حين مرت بها القوافل
مصحوبة بالجمالين قرب المضبات،
إنها باستسلامها لحداثة الجمال واقتفاء آثارهم
نجت بحياتها ووجدت في بغداد الأسطبلات الباردة،
ومعالمه البرسيم الندي الزاهر
وأباراً لا يصل النظر إلى عورها أبداً.

•••

إذا كان الله قد جبلنا من الطينة نفسها
فلا ريب أنه عجن من طين غريب
وجفف تحت أشعة الشمس الحارقة
وقد صنع منا من يشبه العقاب أو السنونو
فجاء إلى الحياة من دون أن يلوي عنقه أو جناحه،
فما امتلك في هذه الدنيا سوى كلمة، الحرية

يتبع ■

مكتاراك من الشعر الأمانى

مجموعة من الشعراء

تأليف: د. شاكرا مطلق

عيون في المدينة الكرى

كورت توخولسكى

(1890 - 1935)

عندما نذهب إلى العملِ

بكراً في الصباح

عندما نقف في محطة القطارات

مع همومك

عندما نرىك المدينة

في القميص البشقي

ملايين الوجوه

ملساء كالاسفلت،

عذبة غريبتين

نظرة قصيرة (عابرة)

حاجبين، حذقتين، جفنين

... ماذا كان هذا؟
ربما هو حظُ حياتك
عَبَّرَ، تَبَعَثَرُ، ولا يعودُ.

شمسي طوالَ حياتك
فوقَ الأفقِ السَّوَارِعِ
ثَمَى فِي (تَجَوَّالِكَ) فوقَ دريكِ
أولئك الذينَ نَسَوُكَ
عَيْنَ تَرَفُ
الرُّوحِ تُطِنُ
لقد وجدتُ
لثوانٍ فقط
عينين غريبتين
نظرةً قصيرةً (عابرةً)
الحاجبين، الحدقتين، الجفنين
ماذا كان هذا؟

لا أحدَ بعيدَ الزمنِ
(الذي) عَبَّرَ، تَبَعَثَرُ ولا يعودُ.

عليك، في (تَجَوَّالِكَ) فوقَ دريكِ
أنَ تَجَوَّلَ المَدَنَ
(أَن) ثَمَى لَعَتَرَةَ نَبَضَةٍ وَاحِدَةٍ (فقط)
الآخرَ الغريبَ
(الذي) يَمَكُنُ أَن يَكُونَ عَدُوًّا
أَن يَكُونَ صَدِيقًا
أَن يَكُونَ - فِي النُّضَالِ - رَفِيقًا
يَنْظُرُ صَوْنِكَ وَيَمْضِي...

عبدان غريبتان
نظرة قصيرة (عابرة)
حاجبان، حدقتان، جفتان
ماذا كان هذا؟
قطعة من البشرية الكبرى
عبرت، تبعلت ولا تعود...

ولد الشاعر هورت توخولسكي بتاريخ 1890/1/9 لأب تاجر في برلين . درس هناك وفي جامعة جنيف - سويسرا القانون ، وتخرج عام 1914 من جامعة (بينا) الألمانية . تفرغ - لفترة قصيرة - في عمل البنوك المصرفي .
كان الشاعر من أهم النقادين للمجتمع الألماني في القرن العشرين . نشر أعماله المختلفة تحت أسماء كثيرة مستتارة ، وعمل في بعض المسارح وبخاصة مسرح العالم ومع حامل جائزة نوبل لاحقاً (كارل فون أوسيتسكي - Carl v.Ossietsky) الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال النازية لاحقاً ، وكان هذا المسرح علوياً وجماعياً لفترة جمهورية (فايمار - Weimar) وأوضاعها الفلقة والفوضى أيضاً .
منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ، ولم يعد إلى ألمانيا إلا لفترات متقطعة قصيرة . استقر منذ العام 1920 في السويد .
بعد وصول قاذبة هتلر إلى الحكم عام 1933 منع النازيون مسرح العالم وأحرقوا كتب الشاعر ، كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... الخ وأسقطوا عنه الجنسية الألمانية .
بتاريخ 1935/12/21 وبعد مرض مضطرب والمزيد من العمليات الجراحية ، غادر الحياة طوعاً (انتحر) في مدينة ليندس - Hinds في السويد .

الشعبي

كريستيان مورغنشتيرن

(1914 . 1871)

ألم منك أيها الشعبُ
قليلُ الجُرأُو
الذي لا يتخلصُ من اليومِ
لأنكم تقصدون،
هكذا يكونُ الأمرُ
وهكذا كان الأمرُ سابقاً
وهكذا سيكون لاحقاً
طالما هناك بشرٌ يحيون،
أو لو كنتم طريدةِ أهلٍ آخر
وتعلمتم مرةً أخرى
النظرَ إلى الكسوفِ
والسُمُومِ بالعقلِ والقلبِ
إلى أعلى الأهدافِ...

اصل

فريدرش شيلر

(1805 _ 1759)

بتكلمُ الناسُ ويحلمون كثيراً
عن أيامٍ قادمةٍ أفضلَ
يراهمُ المرءُ يَخْدُونِ ويطارِدُونِ
مدفاً سعيداً ذهبياً
العالمُ سيغدو مُسبباً ومن جديدٍ يغدو فتناً
غيرانُ الإنسانِ ياملُ دوماً بالأفضلِ.

الأملُ يُدخلُه (الإنسانُ) في الحياةِ
يُرفِئُ حولَ الصَّيْفِ المَرَجِ
الشَّبابُ يَغريهِ بريقُه السَّحريُّ
(هذا البريقُ) الذي لن يُدْفَنَ مع العجوزِ
المُختلِمةِ مسيرةَ (الحياةِ) المُتعبَةِ في القبرِ
والذي يزرعُ الأملَ حتى على القبرِ
ليس هو (الأملُ) بالجنونِ الفارغِ المُجاملِ
المُنْتَجِجِ في عقلِ الأحمقِ
(لأنه) يعلنُ علاناً عن ذاته في القلبِ،
وُلدنا من أجلِ الأفضلِ
وما يقوله صوتُ الذَّاخِلِ
(لا يمكنُ له) أن يخدعَ الروحَ الأملَةَ.

من مجموعة (قصائد 1789 _ 1805)

السُرُ

فرينريش شلر

لمْ أَسْتَطِيعْ أَنْ أَقُولَ لِي كَلِمَةً صَغِيرَةً
الرُّقْبَاءُ كَثِيرُونَ، مُتَبَقِّطُونَ،
سَمَحْتُ لِنَفْسِي، خَجُولاً، أَنْ أَسْأَلَ نَظْرَتَكَ
وَفَعَمْتُ مَاذَا أَتَقُولِينَ.
بِهَدْوٍ أَدْخَلْتُ فِي هَدْوَتِكَ
بِأَخِيمةَ شَجَرَةٍ إِلَى (بُوخه) الْجَمِيلَةِ الْوَارِفَةِ
خَبَتِي، فِي رِدَائِكَ، الْأَخْضَرِ
الْعَاشِقِينَ عَنْ عَيْنِ الْعَالَمِ

من البعيد، بِسُرْعَةٍ مُرَوِّكَةٍ
بِعَمَلِ الْيَوْمِ، كَثِيرِ الْإِنْشِغَالِ
وَمِنْ خِلَالِ صَوْتِ السَّرْعَةِ الْجَوَاءِ
أَتَعْرِفُ دَقَاتِ مَطَارِقِ ثَقِيلَةٍ.
الْإِنْسَانُ بِصَارِعِ جَهْمِ السَّمَاءِ الْقَاسِيَةِ
مِنْ أَجْلِ حَظٍّ عَائِرٍ
وَلَكِنْ السَّعَادَةُ بِثَأْلِمَا مِنْ دُونِ جَهْمِ
(وَهِيَ) تَتَسَاقَطُ مِنْ أَحْضَانِ الْأَلَمَةِ.
النَّاسُ لَا يَسْمَعُونَ أَبَدًا
كَيْفَ الْحُبِّ الْوَفِيِّ يُسَجِّدُنَا بِهَدْوٍ
لَا يَسْتَطِيعُونَ إِلَّا أَنْ يَزْعُمُوا الْفَرْحَ
لَأَنَّ الْفَرْحَ لَمْ يَفْرَحْهُمْ أَبَدًا.
الْعَالَمُ لَنْ يَسْمَحَ بِالسَّعَادَةِ أَبَدًا
كَطَرِيدَةٍ يُهْمِسُكَ بِهَا
عَلَيْكَ سَرَقَتُهَا، أَوْ نَبَلَهَا قَسْرًا

قبل أن يفاجئك سوء الحظ.

بمدوء، على أصابع رجليها، تأتي خلسة
المدوء يحبها والليل (كذلك)
تهرب (منك) سريعاً
حيث أعين الخائن ترقب
أو، تلو أيما النبع الوديع
كتنار عريض حولنا
مدد بموجة غاضبة
ودافع عن هذا المقدس (حبنا).



سيلس _ ماريا (مريم)

نيتشه

هنا جلستُ، منتظراً، منتظراً
ولكن لا شيء (انتظر).
بعيداً عن الخير والشر
قريباً، ساستمتخ بالثور.
وقريباً (ساستمتخ) بالظلال
الكل مجرّد لعبه (.)
بحر كامل، ظميرة كاملة،
زمن كامل، دونما زمن.

هناك، فجأة، صدفة
أصبح الواحد إثني
عندها عثر بي «رأيتك»...

وحدة

نيتشه

الغريبان تصرخ
وتطير بضوضاء نحو المدينة،
ستلج قريباً
طوبى، لمن لا يزال له الآن وطن
الآن تقف من دون حراك
تنظر للوراء
أي كم مضى (من الوقت) الآن؟
يا لك من أحمق
تهرب إلى العالم عند بدء الشتاء (٩)
العالم بوابة (تفضي)
إلى آلاف الصحارى الصامتة الباردة
من، مثلك، أضاع ما أضعت
من دون أن يتوقف بأي مكان (٩)
ها أنت تقف الآن شاحباً
ملعوناً (محكوماً عليه) بالثجوال الشتائي
كالذئب
يبحث دوماً عن السماوات الباردة (.)
طرأها الطائر وغن
نشيدك بلحن طيور الصحراء
خبث، أيها الأحمق، قلبك الدامي
في الجليد و (في الإهانة).

الغريبان تصرخ
وتطير بضوضاء نحو المدينة،
ويل، لمن لا وطن له الآن

أربعاء الرماد

(أوغست هون بلاتن)

ألقي الحلقي جانبا
أيتها الأنثى، جميلة النهدين
النوم والصلاة (الآن)
بتقاسمان بقية الليل
دع ذراعك
الذي لا يزال تمسك بالحبيبة،
نمدي

أو (أيها) الفتى
لم نعد الحب ملثما
نسترق الخطيما
وانت أيتها القدم المتارحة
لم تعودني
تدخلين الرقص الجماعي
حسب الإيقاع
ولا الجراءة الوارفة
للكلمات الخافتات
نسامح (بعد الآن).

النواقبس تعلن انتصاف الليل
إنسجبي سريعا أيتها القيل عن الثغر
سوية مع قدح التبيز.
قرار حاسم فقط، جري وقصير
يفصل الجد من اللعب (بدء الصيام).

هواية لا إنسانية (*)

أوغوست فون فالرزليبن

(1874/1/ 19 – 1798/4/2)

لُعَلِّقُونَ قُلُوبَكُمْ بِالْكَلابِ وَالْقَطَطِ
بِالْوَبُودِ، بِالْخَبُولِ، وَبِالْبَغَاوَاتِ
أَوْ (مَنْكُمْ)
تَعْرِفُوا أَوَّلًا فَرْحَ الْإِنْسَانِ وَالْأَمَةِ
وَأَنْ تَكُونُوا بَشَرًا بَيْنَ الْبَشَرِ

إِنْ لَمْ يَكُنِ الْإِنْسَانُ عِنْدَكُمْ أَكْثَرَ أَمَمَةٍ
مِنَ الْكَلابِ وَالْقَطَطِ
وَمِنَ الْوَبُودِ، وَالْخَبُولِ، وَبِالْبَغَاوَاتِ
فَلْيَأْخُذِ الشَّيْطَانُ كُلَّ كَنُوزِكُمْ
وَلْيَأْخُذْكُمْ أَنْتُمْ فِيمَا بَعْدُ.

(*) من مجموعة أناشيد غير سياسية، من العام 1840.

النشيد الوطني الألماني بعنوان (نشيد الألمان)

كتب الشاعر الألماني هوفمان فون فالرزليبن – Hoffmann von Fallersleben

1874/4/9 – 1798/4/2

لا يزال هذا النشيد معتمداً حتى اليوم، وكان يُنشد المقطع الأول منه سابقاً، الذي يجعل ألمانيا فوق كل شيء، وأصبح الآن يقتصر على المقطع الأخير الذي يبدأ بـ (الوحدة والحق والحرية).

نشيدُ الألمان

هوشمان فون فالترز ليبين

ألمانيا، ألمانيا فوق كل شيء
فوق كل شيء في العالم
عندما تتعاضد ياخاء، دوماً
للحماية والتحدث،

من (نهر) الـ «ماسن» - Maas،
حتى (نهر) «ميميل» - Memel،
ومن (نهر) «إتش» - Etsch،
حتى (نهر) «بيلت» - Belt،

ألمانيا، ألمانيا فوق كل شيء
فوق كل شيء في العالم

● ● ● ● ●

نساء ألمانيات، وفاة ألماني
نبيذ ألماني، وغنة ألماني
عليهم أن يحافظوا في العالم
على إبقائهم القديم الجميل
(عليهم) أن يثيروا إعجابنا
بالعمل النبيل، طوال حياتنا
نساء ألمانيات، وفاة ألماني
نبيذ ألماني، وغنة ألماني

● ● ● ● ●

الوحدة والحق والحرية
من أجل وطن الآباء الألمان
بعدها دعونا جميعاً نتطلّع إليه
ياخوة في القلب واليد
وحدة وحق وحرية
هم عريون السعادة
فلنرذمهم بهما هذه السعادة
ازدهر يا وطن الآباء الألمان ■

ظلال صوتيت

سر ككيس كيراكوسيان

ت: د. نورا اريسيان



يعدّ سر ككيس كيراكوسيان من أهم شعراء المهجر في الأدب الأرمني المعاصر. له العديد من المؤلفات منها: (هنا جسدي)، بيروت 2004 وغيرها. وهو محرر الصفحة الأدبية في جريدة 'أزناك' اللبنانية الأرمنية.

تخيير ذاتي

مذ رأيتك
عدت بأفعاً
سلّمت قانون الدنيا إلى الريح
وليسست من جديد صدريّة النور
وأعزّية البلبل وغيمة السماء
حملت كتباً
حلماً ودفتراً

درساً جديداً وقنديلاً
فأرحب أبدي بألوانه السبع
وعلقت اسمك على صدري
كي لا أضيع أبداً
في هذا العالم...

تفاحة

نبهذك أصلاً
مسكوب في الكاس
وينتظر
وأنا من أجلك
بعت شفتي بحب لهيب
كي أشتري
تفاحة الحياة
سمّ الخلود.

تفاحة

أزهرت من قلبي في أشواك الكلمة
كبلبل الحكاية الأنثى
وجعلت المستحيل ممكناً

أطعمتني
بفئات عادل لخبز الحب النضر
وأخذت بؤبؤي بقطرة عينك
فاكتملتُ من الألف إلى الياء

معك فقط
مثلك تماماً
تغدو هذه الأغنيات
وليّة عهد طفولتي الجديدة

هدية

أنا من أجلك أطفئ النهار
وأهديه لليل

وفجأة تغدو
أصابع النور
مضجعاً سماوياً بهز الأشواق
حيث يغفو عيد غدفاً

أستكشف لهيب جسدي
ويزهو النعاس حمى المكان
ويكشف الظلام
الحن الحب الأخيرة للقمح الذهبي
لحبيبتي

ألوان الشوق

تذبت ذاكرتك في ذاكرتي نوراً
وتصطاد حركة أظفائه والمواء
وتقلق لون الشوق الأحمر
داخل مسام جلدي الملتهم بالحب
ويغدو حلمي أنا
جذوراً للغريزة

وأشجاراً للسماء

من زمن بعيد أعلنتك
وطناً

ورسمت وجهك

في كلماتي خطأ بخط

وزينت صمتك

بضياء ورجفتها رغباتي

وطبعت صوتك

على شفتي

والآن

اتهمك

بارتجاج

بكل كل ألوان الشوق

ورحيق الرجفة وشمواتها

انضمت إليك

أنا بحزني

غدوت أعجوبة قوة متوحدة

أنا بفرحتي

غدوت وحدة قوية لا تنفصل

ولاطفت وجه الفجر

في وجهك أنت

ولكنني لم أستكمل بعد

وجهي

اعط وجهك

أعط الشفاء للذة
أعط الألوان لعبد الشهوات
كي أزين شراع الفار
وماضي الكاهنة الآتية

لم يعد بالإمكان انتظار عبد الدم
ولا رده
أو السكوت عنه

سوف أطبع كتابك

إلى شوغيك

سوف أطبع كتاباً
كي تعلمي أنني لن أتركك
سوف أطبع كتاباً
كي أعلم أنك لن تتركيهني
وعندما يفتحونه
سيقولون مذهولين،
- كنا نعتقد أنه شخص آخر
وعندما يخلقونه
سيقولون مذهولين
- كنا نعتقد أنه.. لم تكن نعلم أنه..

سوف أطبعه
لأن عيونك
لأن يديك
لأن ابتسامتك
لأن حركاتك

لأنك لا تصدقين أنني
لأنني لا أصدق أنك
لأنني أحببتك دوماً
لكنك لم تعلمي كالنور
كالنور الذي تعبده عاشقين
أنك القصيدة المعجزة الوحيدة في حياتي
سوف أطبع
كتابك. ■

ARCHIVE

البغلة

أرتورو أوسلار بييتري^(*)

ت: مروان حماد

كانت بغلة مسنة شهباء، ذات رأس كبير جداً وأذن متهدلة؛ تمشي بخطوات بطيئة، متثاقلة، فتتهتز مؤخرتها مع ذيلها مثل مركب؛ تتوقف فجأة لتخفض رأسها، وتبدأ، بإحدى قوائمها، بإبعاد الأعشاب غير المفيدة كانت أيضاً بقعاء، كأنها قد نسجت بخيوط متعددة الألوان، في أوقات متعاقبة، مع ندوب على كفها وإحدى قوائمها. الرجال المستخدمة لامتطائها كانت بلون جلدها؛ هي بقايا قطع قديمة ومتسخة، جمعت بأيدي حرمة ومتعبة. عند سيرها يسمع صرير المقعد، وهو وسادة معلقة بترابح أسفل الذيل، كانت فيما مضى سلحفاة إنكليزية عجوزاً متشققة. الأحزمة كبيرة أكثر مما هو ضروري، وتشبه أحزمة حيوانات النقل. وتحت الرحال، تبدو أطراف قماش صوفي سميك أصفر، يعبق بروائح كريهة. انطلقت بلا إرشاد من صاحبها، متخفة طريقها إلى الرابية، وهي ندبة من الأرض الحمراء وسط خضرة العشب وأشجار البن. فرق أعلى المرتفع، توقفت بلا إيعاز من صاحبها. نزع اللجام من حول رقبته؛ فشرعت تمضغ الأعشاب الترابية وهي تتأمل بتأن كل ما حولها.

(*) Arturo Usler Pietri (1906/5/16 – 2001/2/26) روائي وقصص فنيوي. وصف للباحث ولناقد الأدبي الفنزويلي «بيكتور برنار» أعماله بأنها «تمثل بعض المقترحات الجمالية الأكثر تملساً وجدة بين فن القس الغني لأمريكا اللاتينية». وكثبت عنه صحيفة ABC إحدى أهم الصحف الإسبانية، إثر وفاته: «أرتورو أوسلار بييتري، الذي توفي في منزله بكاراكاس، هو المفكر الفنزويلي الأكثر أهمية في القرن العشرين». (المترجم).

كان متأكداً من أنه ليس هناك أحد. لم يكن يُسمع غير لهات البغلة الثقيل حفيف أوراق الشجر. أحياناً، لكنها أحيان قليلة، تصدح أغنية لمصفور أو نعيق فراب. لم يكن هناك أحد؛ لم يكن هناك أي صوت؛ ولا أي شكل إنساني على مدى النظر. وحده كان الامتداد الفسيح للشجر والعشب؛ والبغلة، وهو: السيد لوييه بيورينو.

بعد أن يقن من تلك العزلة، وغاص فيها مثل الدخول في مياه عميقة، محاطاً، محروساً، محمياً بالأشجار، والمسافات التي تفصله عن أي إنسان؛ أطلق السيد لوييه صرخته؛ صرخة كانت بين الزعيق والغناء؛ انطلقت على امتداد تلك المساحات الخالية من البشر، من غير أن يعيقها شيء؛ إلى أن تلاشت رويداً رويداً. ابتسم السيد لوييه لبيورينو مرتاحاً وترجل عن البغلة.

وضع السيد لوييه يده على رقبة البعلة واقترّب منها بحذر. رفعت رأسها لدى إحساسها بيده. أمسك السيد لوييه أذنها المتهذلة بيده الأخرى وبدأ يتحدث؛ تحدث بصوت هامس، معتق من أتمش.

- هذا لا يمكن أن يستمر. لا يمكن الاستمرار في تحمله. يجب الانتهاء من هذا الرجل. إنه طاغية. مستبد. جلاّد. لص كبير.

أحسن بقشعريرة بسبب ما قاله؛ استلار برأسه؛ لم يكن قد حصل أي جديد. كل شيء على ما هو عليه.

يجب أن يقال له إنه طاغية؛ السجون ممتلئة بالناس؛ السجناء يُعذبون، يُشتقون، يُربطون من خصامهم ويُعلّقون. لا يجوز الاستمرار في تحمله. كل يوم يعلّق أربعة، خمسة، عشرة رجال. كل يوم هناك المزيد من السجناء.

ومرة أخرى التفت برأسه؛ لم يتغير شيء؛ باستطاعته الاستمرار.

- أقول لك: أنا أكرهه. يجب الانتهاء من هذا الرجل. ليمت الطاغية! ليسقط

الطاغية! أسمعيني؟ ليمت الطاغية! ليمت! ليمت! ليمت! ليسقط! ليمت!

كان مواء أكثر منه صوتاً. حشوجة لا تكاد تخرج. كان يغتسل بالعرق؛ لكن، في حينه ضياء من الرضا والارتياح.

جفف عرقه، تنفّس بعمق، عاد إلى امتطاء البغلة، وانطلق في طريق العودة. عاد وهو يصفر نشيداً فرحاً لقوات منتصرة.

عاد السيد لوييه ليورينو إلى المدينة، وانكفاً كما لو أنه يريد التخفي. لا يريد أن يراه أحد، ولا أن يحس به أحد، ولا أن يتذكره أحد، لكنه كان يريد أن يرى وأن يعرف. الجميع يعرفون الكثير من الأمور ويرغبون في الحديث عنها، لكن هناك خطر بالغ في ذلك، كما في التعبير عن آرائهم بها. عندما يلتقي ثلاثة أشخاص في إحدى الزوايا يمكن افتراض ما يتحدثون به؛ يتحدثون، بمنتهى الحذر، والرعب يملأ أرواحهم، عن الطغيان. لو اقترب أحد بصمتون، يغيرون الحديث وحتى نبرته.

كان أحدهم يقول، كي يسمع شخص يمر بهم:
- وكيف هو الأمر مع القابلة؟

لكن ذلك الشخص كان يعلم أن ما كانوا يتحدثون به لم يكن هذا الذي سمعه؛ ما كانوا يتحدثون به قبل لحظات وما سيتابعون الحديث عنه بعد لحظات؛ هو عن الطاغية؛ كانوا يملقون حول موضوع السجين الأخير.
- الليلة الفائتة ألقوا القبض على الجنرال بورتانويلو.

كان من السهل تصور ما قد حدث في منتصف الليل، عندما كان الجميع نياماً وغارقين في أحلامهم، سمعت صرايات عنيفة على بوابة بيت الجنرال بورتانويلو. صوت هادر ومهذد سأل في الداخل بغضب: «من هنا؟». لم يجب أحداً؛ لكن الطرق استمر بالبحاح وفظافة. جاء الجنرال بورتانويلو بنفسه وفتح الباب. ثلاثة رجال قصار، بقمبات عريضة وشوارب متدلّية الأطراف يشبهون مسدساتهم: فجئنا بحثاً عنك، أيها الجنرال، لإجراء تحقيق».

عندما مر ليورينو بالقرب من تلك المجموعة، كان الحديث يدور بينهم حول هذا الموضوع وليس عن القابلة، لكن من الأفضل ألا يسمع؛ لأنه من ثم، ساعة التحقيق، سيسأل عن الذين كانوا هناك وعن الذين اقتربوا منهم، وعن الذين سمعهم ولم يذهبوا للإخبار عن ذلك للسلطات المختصة.

في مرات أخرى كان الأمر أكثر سوءاً. كانوا مجموعة من الأشخاص، تحت ظل شجرة في إحدى الساحات، أفلتت منهم كلمة مثل عصفور؛ تلك الكلمة التي طرقت مسامع ليورينو مثل أجراس جتاز كان من الأفضل ألا تسمع على الإطلاق؛ ألا يعرف ما الذي تنبيه على الإطلاق؛ لكنها كانت هي التي قالوها؛ الكلمة هي: مؤامرة. كان عليه أن يقسم؛ وأن يجيب على أمثلة أناس لا يعرفهم. كان عليه أن

يخبئ أسلحة؛ وأن يُخطط لاغتيال أحد الأشخاص. كان عليه أن يستولي على أحد المعسكرات. سمعت أصوات طلقات. كل شيء أحبط وبدأت الملاحقات. قوات الطاغية، وحدات شرطة الطاغية، حواسيس الطاغية، رجال التعذيب التابعون للطاغية، انخرطوا في العمل، يطاردون، ويعتقلون في المخابئ التي لا تخطر على بال كل الذين عرفوا شيئاً؛ كل الذين سمعوا تلك الكلمة؛ يقتادونهم إلى السجون القلرة والمظلمة والرهيبة، كي ينتزعوا منهم اعترافات عن طريق التعذيب ويدقوا المسامير في أقدامهم المقيّلة بالأصفاد الثقيلة، ويلقوا بهم، مرضى ومنهكين، فوق الأرض الرطبة النتنة، لسنوات وسنوات وسنوات.

أحياناً يكون هناك وجه لصديق قديم، وجه يتسم، طيب وإلى حد ما ساذج؛ صوت لشخص كان ليورينو قد رآه منذ سنوات بعيدة، وسمعه آنذاك يتحدث حول أمور تافهة ومعتادة كحالة الطقس، ومحصول البن، ولعب الورق في النادي، وحببية بيئرو، أو زوجة خوان. لكن ذلك الصوت يتحدث الآن بطريقة مهمة قليلاً:

- مرحباً لوبيه، ما هو رأيك؟

ما هو رأيي بماذا؟ بماذا كان يفكر؟ أن يفكر معنى ذلك أن يقول: فعلاً أمر سيئ؟ فعلاً لا يمكن أن يستمر هكذا؟ فعلاً لم يعد بالإمكان احتمالها؟ هناك استياء كبير؟ جميع الناس يتحدثون؟ يتحدثون عن مؤامرة؟ سيحدث هنا شيء ما. وكان ذلك، بالضبط، ما يمكن لجاسوس أن يسمعه. ذلك الرجل نفسه الذي كان يتحدث معه يمكن أن يكون جاسوساً، أو يمكن أن يتحول إلى جاسوس، أو أنه قد تحول فعلاً إلى جاسوس، أو أنه في طريقه للتحويل إلى جاسوس، حتى من غير أن يريد ذلك. يمكن أن يكرر لاحقاً خلال أحد أحاديثه، كي يعطي لأخباره صديقة أكبر: «لوبيه قال لي». ويمكن أن يسمعه أحد ولوبيه كان هو: لوبيه ليورينو، صاحب الأملاك. ما الذي سينفعه أنئذ التفرع بـ «أنا لوبيه ليورينو، حضراتكم تعرفوني، رب عائلة، رجل جاد ولا أهتم بالسياسة، لم أ تدخل في السياسة طوال حياتي، لدي خوف منها؛ هذه هي العبارة: خوف من السياسة. أنا ليس لي رأي، لم يكن لي رأي على الإطلاق. هذا الذي يزعمون بأنني قلته هو افتراء، أنا لا أستطيع قول ذلك، أنا صديق لهذه الأوضاع. اللعنة على كل هؤلاء المتأمرين. يعيش الرئيس، الذي يحكم مائة عام، الذي ندعو الرب كي يحفظه حتى نهاية العصور».

عندئذ يشحب لونه ويقول للصديق: «أنا ليس لي رأي. أنت تعرف أنني لست سياسياً. لدي الكثير مما علي القيام به. نلتقي فيما بعد. وداعاً».

ويصبح ناجياً، هارباً، مرتاحاً، لكن فقط للمحطات. كانوا مثل كلاب الصيد في الملاحقة، كانوا يصرون على المضايقات من أجل التوريط. لم يكونوا يكفون عن المضايقات حتى يقول لهم شيئاً كافياً لاقياده إلى السجن.

لا يفيد شيئاً أن يقول:

- أنت تعرف أنني لا أبدي أية آراء.

- حسن، لكن لا بد وأنك تفكر في شيء.

- أحاول ألا أفكر.

- لكن، في النهاية، لا يمكن أن تكون موافقاً على هذا الرعب.

- أي رعب؟

- هذا الذي يحصل. هؤلاء الطالمون، هذه السجون، هؤلاء اللصوص.

كان يشحب لونه ويرفع يديه إلى شفتيه:

- انتبه لما تقول. اسكت. يمكن أن يسمعون. هذا تهوّر كبير. فضلاً عن أن هذا

الأمر كان دائماً هكذا دائماً ليس هناك أي حديد يجب اتخاذ الكثير من الحيلة.

الكثير من الحذر. الفم المغلق لا تدخل فيه ذبابة. وداعاً.

ويستدير هارباً. أحياناً كان يتظاهر بأنه لا يرى الذين ينادونه، لا يسمع ما

يتحدثون به، لا يفهم معنى الكلمات.

كان محدثه يقول له:

- يجري التحضير لأمر ما.

إنه لا يسمع.

ويلح محدثه:

- يجري التحضير لأمر ما. هل تفهم؟

عندئذ يلجأ إلى إجابة بلهاء:

- لقد حدثوني عن هذا الاستثمار، إنه المتعلق بالطحين، أليس كذلك؟ الأمر لا

يعنيني.

- لا. ليس كذلك. كنت أتحدث عن الرجل.

- آه، عن الرجل.

- لقد سقط.

- أي رجل؟

كان يشعر بأنه يُنظر إليه بازدراء. لم يكن يجزؤ على قول كلمة واحدة لم يكن يجزؤ على الاستماع. ومع ذلك، كان بوته لو يقول أشياء كثيرة. كان متخماً، مشبعاً، مثل زق ممتلئ بالماء، مثل قرية لم يعد بإمكانها استيعاب قطرة واحدة أخرى من ذلك السائل الكثيف الذي يغلي في داخلها ويفور.

- أنت لا تقول شيئاً على الإطلاق. ليورينو.

كان هذا جيداً؛ أن يكون الجميع متفقين على أنه لا يقول شيئاً. لكن هذا كان الأسوأ؛ لأنهم كانوا يرون أنه لم يكن يقول غير أنه كان يفكر. أية أمور كانوا يظنون بأنه يفكر فيها. أية أمور كان أصدقاؤه يظنون بأنه يفكر فيها؛ وأية أمور كان يظن المخبرون بأنه يفكر فيها؛ يظنون بأنه يخفي أمراً ما؛ يظنون بأنه يتأمر؛ أن لديه أسلحة مخبأة؛ أنه على صلة بالثوار؛ أنه يشارك في خطة لاعتيال الطاغية. وصل إلى درجة التفكير بما هو أسوأ عما يمكن أن يظنوا به حيال صمته؛ حيال كل ما يمكن أن يقوله.

لأن ما يمكن أن يقوله لا يمكن أن يكون كذلك؛ إنه الأمر الأكثر تداوياً.

- هذا أمر في غاية السوء. لا يمكن أن يستمر الحال هكذا. لا يمكن الاحتمال أكثر من ذلك. يجب إسقاط هذا الرجل.

وقد يعلم أحد المخبرين بأن شخصاً ما قال ما هو أقل من هذا، فيزج بأناس في السجون لسنوات وسنوات. لا يمكنهم الاتصال بأحد؛ مع الصراصير، بلا طبيب، بلا ملابس؛ يتأمون فوق ألواح خشبية على الأرض.

السيد لوييه ليورينو أصبح طافحاً بتلك الكلمات التي وصلته ولم يدعها تخرج؛ كلمات تتضخم؛ كلمات تختمر؛ كلمات تمتلئ بالفازات المجنونة التي تتمدد وتتحرك وتثقل داخله؛ تعذبه وتخنقه وتزعزع كيانه.

لو بإمكانه أن يصرخ عند أحد المفارق: «ليمت الطاغية». لو بإمكانه حتى الوثوق بأحد ليقول له بكل حرية ومن أعماقه: «علينا أن نسقط هذا الرجل». لكن لم يكن بإمكانه أن يقول ذلك. كان المخبرون في كل مكان؛ والوشاة والنعامون، والثرثارون، والجواسيس من كل الأصناف والمستويات.

إنه يتحمل ذلك كله، ويكايده بأقصى ما لديه من قدرة؛ اليد على الفم، الخطوات مسرعة، العين لا ترى؛ الكلمة الأكثر براعة يمكن أن تنفجر في الحال مثل أية مفرقة، مثقلة بأقصى المعاني والدلالات غير المتوقعة. تحية بسيطة، إشارة طبيعية معتادة يمكن أن تُفسَّر بصورة مرعبة. القول: «كيف الحال؟» لأي شخص، في أية لحظة معتادة وعابرة، يمكن أن تُفسَّر على أنها كلمة سر لعبارة رهيبية كالتالية: «ما هي التعليمات الأخيرة حول الخطة التي يجري التحضير لها لاغتيال الطاغية؟»

ليس بالإمكان التفوه بأية كلمة، أو التلطف بأية عبارة. ليس هناك صوت لا يمكن إعطاء تفسير له، ولا أية إشارة برينة. الكلمات لا تقال، الدوافع كبحته الإشارات كبلته التحركات المعينة سحقته الرغبات المقموعة تدوي في مسامعه.

كان عليه أن يبدو مريضاً أو ثملأً أو مجنوناً، ومن الأفضل أن يعود حالاً إلى البيت. أسرع الخطو مطرقاً إلى الأرض، وكأنه يسير في نومه.

لكن، هناك صوت حيّاء. لم يكن يريد أن يجيب عاد الصوت إلى تحيته. رفع نظره. لم يستطع أن يصدق. كان الأمر الأكثر سوءاً. إنه رئيس المخبرين. الجميع يقولون إنه رئيس المخبرين.

- ماذا هناك من جديد سيد لوبيه؟

أنفه طويل، عريض ومعقوف. وفكه بارز مرتعش ومندل، وأسنانه صفر مرعبة. تحت قبعة يظهر شعره الخشن الأشهب الذي يغطي بعضاً من وجهه ورقبته؛ يستند إلى حائط عند أحد المنعطفات وبرفته رجلان لهما مظهر غير مريح. يرتدي ثياباً داكنة ومتسخة. يضع مسدساً بارزاً عند خصره. أذناه كبيرتان غزيرتا الشعر.

- ماذا هناك من جديد؟

ماذا يعني هذا؟ لماذا يسأله عن ذلك؟ وهو بالكاد يعرفه. إنه يعرفه بسبب شهرته. بسبب شهرته المرعبة. لا يعرف حتى ما إذا كان قد ذكره باسمه. إنه يخاف من ذلك الاسم بسبب ما يصفه به أعداؤه. بعضهم كان يطلق عليه تسمية الكولونيل، لكن فقط من قبيل السخرية.

- من جديد؟

ما هو هذا الجديد؟ الجديد هو ما لا يستطيع قوله. هو ما يعرف المخبر بأنه يعرفه. ما جاء يستقصي حوله من أجل أن يلقي القبض عليه.

- من جديد؟ لا شيء. ما الذي يمكن أن يكون هناك من جديد؟

لقد تحدث أكثر مما يجب كان من الواضح أنه قال إن ما بإمكانه أن يتمناه من جديد ليس بالإمكان الوصول إلى تحقيقه، لأن هذا يحول دونه المخبرون، لأن هذا غربه رجال الأمن، لأن هذا قضى عليه الطاغية.

كان هذا هو ما أفلت منه.

- وداعاً. وداعاً.

هذا ما قاله، وليس «إلى اللقاء». لا يمكن أن يكون «إلى اللقاء». واختفى في الحال. كان يقفز وهو يندفع باتجاه بيته.

لقد عاد كي يتكلم، لكنه وجد ابنه يتجادلان بصوت مرتفع.

- أنت لا تعرف.

- بلى أعرف.

- لا تعرف.

- الذي لا يعرف هو أنت اسمع.. «إنها جمهورية اتحادية، انتخاية..».

- وماذا أيضاً؟ أرى أنك لا تعرف.

- هذا ... هذا ..

- نياية، حيوان. أسمع؟ جمهورية نياية. هذا ما قاله الأستاذ.

وصرخ لوييه مقاطعاً:

- ما هذا؟

كان ساخطاً. من هو هذا المعتوه الذي يدفع بأطفاله إلى الخطر بقول هذه الأمور؟

- ما هذا؟

الطفلان الخائفان بالكاد تجرأا على القول:

- إنه درس المعلومات المدنية، إنه الدستور، بابا.

- أي دستور؟ من الذي قال مثل هذا الهذيان؟ لا شيء من هذا؛ لا نتحدث إطلاقاً

عن هذا. عديما الفهم. من هو هذا الأستاذ؟ ثرثار مجنون. أو أنه مخبر. أو محرض.

«جمهورية نياية». هكذا بكل برائة، كي يرى ماذا سيقول الفتيان، بم سيعلقون، بم

سيكررون ما يسمعون في بيوتهم.

تأتي زوجته من غرفة الطعام.

- عليك الانشغال بصورة أفضل بأولادك. إنهم يجعلونهم يقولون أشياء خطيرة.

- ما الذي حدث؟ لماذا تقولين هذا؟

- لأنني الشخص الوحيد الحريص على تفادي الخطر الذي نحن فيه. أنت لا تهتم. أنت طوال حياتك لم تهتم بشيء.
تنخرط المرأة في البكاء وتنشج.
- كم أنت سيئ. تلقي علي بكل هذه الأمور، بينما أنا أعد لك مفاجأة بإحضار طاهية جديدة..

ينتفض لوييه:

- طاهية جديدة. شخص جديد في البيت. شخص لا نعرفه، كي يسمع ويستعلم عن كل شيء، ويبلغ عن كل شيء. أي تصرف هذا. لا بد من الانتباه والسكوت؛ لا بد أن يسكت الجميع؛ ألا يتفوه أحد بأية كلمة.
أحس بأنه لم يعد باستطاعته تحمل المزيد. لم يعد لديه مجال لتحمل هذا كله؛ لا بد له من أن يطلقه خارجه؛ يكاد ينفجر. كان الطفلان ينظران إليه برعب والزوجة تتباكى.

قبل أن يدخل إلى غرفته صرخ:

- أنا ذاهب الآن حالاً إلى المزرعة. علي أن أذهب. أعلّوا لي أشيائي.

فور وصوله إلى مزرعته طلب أن يسرجوا له البغلة.

خرج. كان على عجلة من أمره أكثر من أية مرة سابقة؛ أما البغلة فكانت تسير ببطء غير معتاد. حثها على الإسراع. رفعت البغلة أذنها المنهدة، لكنها لم تسرع في سيرها.

- لا أعرف ما الذي يجري اليوم.

بينما هو يتقدم صعباً على الطريق، بين الأشجار والأراضي المحصورة، كان يتلفت بلا انقطاع، باحثاً بنظره ومطمئناً إلى أن ليس هناك من يتبعه أو يقترب منه.
أخيراً وصل إلى الرابية، ترجل عن البغلة، أمسك بأذنها واقترب منها للتحدث. كان لديه الكثير مما يود أن يتحدث به؛ الأخبار تسارع، والتعليقات، والمعلومات السرية، وآخر الأسماء المكتشفة للجواسيس، وآخر البيانات حول المؤامرة، والسجناء الثلاثة الجدد يوم أمس، والشخص الذي أفرج عنه من السجن لتوّه وأثار التعذيب ظاهرة عليه؛ فضلاً عن السخط الغارق هو فيه؛ وتشوقه إلى الكلام بملء رقبته عن كل ما يعانيه.

ما استطاع أن يقوله لم يصل إلى حدود الكلمات، بل كان شخيراً؛ لهائناً؛ نحيباً؛ حشجة.

- يسقط الطاغية. ليمت الطاغية. يسقط الطاغية. ليمت الطاغية. يسقط الطاغية. ليمت الطاغية.

كان مثل إيقاع كبير، صريف منشار، صدى أجراس، ضربات مهراس.
في عين البغلة، شاهد رأسه الكبير جداً وجسماً صغيراً جداً، وفماً مستديراً فاكساً
مثل عين بغلة.

- يسقط الطاغية. ليمت الطاغية.

فرّج قليلاً عن نفسه. كانت أذنا البغلة كبيرتين، وشعرها الأشيب الخشن يتهدل
مرتعشاً فوق رقبتها حتى فكها مثل قماش متسخ عتيق، وأستانها الصفر الكبيرة تبرز
كما لو أنها تهم بالكلام. كانت تبدو وكأنها مخلوق بشري. مخلوق بشري يختبئ
داخل بغلة. مخلوق بشري متكرر، أو أنه قد تحول إلى بغلة. هذا الشعر الأشيب
هاتان الأذنان الطويلتان الشعراوان، هذا الفك. تذكر أحداً يودّ لو أنه لا يتذكره.

قفز مسرعاً فوق ظهر البغلة، التي تحركت باتجاه المردة. سمع شخير البغلة
التعبية من الإمراع. الأذنان الكبيرتان تتراقصان بتكاسل، وأغصان الأشجار تصطدم
بوجهه، ولا يفعل شيئاً لتضادها.

لدى وصوله إلى المزرعة كان هناك رجال أربعة بانتظاره مع سيوف قديمة معقوفة
معلقة على صدورهم بأحزمة حريرية متسخة. رئيس المخبرين وثلاثة من رجاله.

- ماذا أقدم لكم؟ قال لهم وهو بالكاد قد ترجل عن بغلته.

لم يكن لديه شك في أنه يشبه البغلة.

كان مهزوماً. وليس هناك من سينقله.

- جئنا لاصطحابك لإجراء تحقيق، سيد لوييه.

- لإجراء تحقيق، معي؟

- أجل معك.

- للتحقيق حول أي شيء؟

- لا أعلم. أنا أفقد الأوامر. سيقولون لك علينا أن نذهب.

لقد عرف ما ينتظره. ليس لديهم ما يسألونه عنه. إنهم يقتادونه مباشرة إلى
السجن. سيجردونه من ثيابه. سيلقون به في زنزلة. كل هذا أصبح يعرفه.

أحنى رأسه واقترب من الرجال مستسلماً منهكاً. لكنّه دُعر مع التفاتته الأخيرة:
لم تكن البغلة هناك.

كان على الرجال أن يستدوه مثلماً يستند من يوشك على السقوط. ■

قصتان

إرنست همنغواي

ت: شوكت يوسف



إرنست همنغواي (1899 - 1960)

- أديب وصحفي أمريكي معروف عالمياً. شارك في الحرب العالمية الأولى. أقام في باريس بين عامي 1922 - 1928. شارك في الحرب الأهلية الإسبانية وفي الحرب العالمية الثانية كمراسل صحفي. عاش في كوبا من عام 1939 حتى عام 1960. من أهم أعماله:
- لمن تفرغ الأجراس (1940).
 - وداعاً أيها السلاح (1929).
 - المجهز والبحر (1952).
 - تلوج كلمنجارو (1936).

الدكتور وزوجته

قَدِيمَ (ديك بولتون) من المخيم الهندي ليقطع أخشاباً لوالد (نك آدمز) - أحضر معه ابنه (إيدي) وهندياً آخر اسمه (يللي تايشو). أتوا جميعاً عبر الغابة ودخلوا من البوابة الخلفية. حمل إيدي منشاراً طويلاً تدلى من كتفه، وكان يتمايل مع وقع خطواته محدثاً صوتاً موسيقياً. وحمل ييللي كلابتين كبيرتين، أما ديك فتأبط ثلاث بلطات.

استدار ديك وأغلق البوابة خلفه. يتما نزل الآخرين أمامه إلى شاطئ البحيرة؛ حيث كانت كتل الأخشاب مطمورة في الرمال.

كانت هذه الأخشاب قطعاً قد انفصلت عن السفينة «ماجيك» التي تقطر مجموعة كبيرة منها إلى الشاطئ، لتقل من ثم إلى المنشرة.

تبعثرت القطع على الشاطئ. ولو لم ينته لها أحد لأنى بحارة «ماجيك» عاجلاً أو أجلاً بزورق، فتشوا عنها، وسحبوها إلى البحيرة بواسطة سلاسل معلقة على بكرات وشكلوا منها قافلة جديدة طافية. لكن ويمكن ألا يأتي أحد من السفينة لأخذ هذه الأخشاب، لأن قيمتها قد لا تعادل الأجر الذي سيدفع للبحارة من أجل جمعها. وإذا لم يأت أحد من أجلها، فستبقى متروكة هكلنا نصف مغمورة في الماء لتهترئ وتهترئ على الشاطئ.

عرف والد نك أن هذا هو ما سيحدث بالضبط، لذا استأجر الهنود من المخيم لنشر هذه الأخشاب بالمنشائر أولاً، ثم تقطيعها بالأوتاد والأسافين إلى قطع خشبية صغيرة من أجل استخدامها في مواقد الطبخ ووقوداً في مواقد التدفئة المفتوحة. استدار ديك بولتون حول الكوخ ونزل إلى البحيرة.

كان ثمة أربع قطع كبيرة من خشب الزّان مطمورة بالرمل تقريباً. علق إيدي المنشار من أحد حامله في فرع بقايا شجرة ووضع ديك البلطات الثلاث على العبارة، كان ديك هجين اللون وعده كثيرون من الفلاحين المقيمين بجوار البحيرة

أيض. كان كسولاً جداً، لكن حالما يبدأ بالعمل ينقلب إلى عامل مجد. تناول من جيبه قطعة دخان، قضم منها مضغاً وتكلم بالأجيبوي⁽¹⁾ مع إيدي وبيلي تايشو. غرزوا نهايات كلاباتهم المعقوفة في إحدى القطع لتخلبصها من الرمل. ضغطوا على الحوامل بكل ثقلهم فتحركت الكتلة من مكانها. عندها استدار ديك نحو والدك وقال:

- لا بأس يا دك.. إنها لقطعة كبيرة تلك التي سرقتها!

فأجابه الدكتور:

- لا تتكلم بهذه الطريقة يا دك. إنها قطع طافية قلقتها المياه إلى الشاطئ. انتشل

إيدي وبيلي تايشو الكتلة من الرمال الرطبة ودحرجاها إلى الماء.

صرخ ديك بولتوز: - ضعها في الماء تماماً.

فسأل الدكتور: ولم ذلك؟

- يجب غسلها، تنظيفها من الرمل وإلا نزعنا المنشار.

أريد أن أنظر لأعرف لمن هي - قال ديك.

غسلت قطعة الخشب تماماً بماء البحيرة وقف إيدي وبيلي تايشو يتصببان

عرقاً، مستدين كل على كلابته جثا ديك على ركبتيه في الرمل وراح يبحث عن

العلامة التي يتركها قاطع الأخشاب في نهاية القطعة.

- إنها لـ (وايت وماكنالي). - قال ذلك بينما كان ينهض وينفض الرمل عن

ركبتيه.

تضايق الدكتور من ذلك، فقال باقتضاب:

- لا داعي. من الأفضل ألا تنشرها إذن يا دك.

عندها قال ديك: لا تزعل يا دك..! أنا لا يهمني من تسرق.

ليس شغلي ولا علاقة لي بذلك.

أجابه الدكتور وقد احمر وجهه:

- إذا كنت تظن أن هذه الأخشاب مسروقة فاتركها مكانها وعدْ بأدواتك إلى

المخيم.

(1) الأجيبوي (Ojibway) إحدى لغات الهنود الحمر في شمال أمريكا.

- لماذا تسرعت يا دك... قال ديك ذلك ويصق بقايا مضغعة التبغ على كتلة الخشب فانسابت على سطح الماء بشكل شفاف.

ثم أضاف:

- أنت تعرف أنها مسروقة كما أعرف، لكن لا فرق عندي في ذلك.

- حسناً! إن كنت تعتقد أنها مسروقة خذ عدتك وانقلع.

- إسمع يا دك..

- إذا ناديتني يا دك... مرة ثانية هُشمت أسنانك في الحال.

أوما كلا لن تقدر يا دك..

نظر دك بولتون إلى الدكتور. كان ديك رجلاً ضخماً الجثة وعرف نفسه كم هو ضخماً. أحبّ دوماً أن يدخل في عراك مع الآخرين. لذا كان مسروراً جداً الآن. وقف إيدي وبيللي تايشو مستدين كل على كلابته ومحمقين في الدكتور.

حك الدكتور لحيته عند شفته السفلى. نظر إلى ديك بولتون ثم استدار وصعد الرابية إلى الكوخ. استطاعوا أن يعرفوا من قهقهة كم كان غاضباً. وظل الهنود يرقبونه وهو يصعد الرابية إلى أن وصل ودخل الكوخ.

نفوه ديك بشيء ما بالأجيوي. صحك إيدي، لكن بيللي تايشو بقي محتفظاً بهجده. لقد غضب جداً خلال الملاسنة مع الدكتور، علماً أنه لا يفهم الإنكليزية. كان بديناً تكسو شاربهِ شعيرات قليلة متفرقة كرجل صيني. رفع الكلابتين على كتفه. تناول ديك البلطات الثلاث، أما إيدي فأخذ المنشار المعلق على الشجرة. مرّ الثلاثة أمام الكوخ وخرجوا عبر البوابة الخلفية إلى الغابة. تابعوا سيرهم واختفوا داخل الغابة.

في الكوخ بينما كان الدكتور جالساً على سريره في غرفته، رأى مجموعة من الصحف الطيبة ملقاة على الأرض بجوار الطاولة كانت في أغلفتها ولم تفتح بعد. أزعجه ذلك..

سألته زوجته من الغرفة المجاورة حيث كانت مستلقية والستائر مسدلة:

- ألن تعود للعمل يا عزيزي؟

- كلا.

- هل حدث شيء ما؟
- تخاصمت مع ديك بولتون.
- أوه.. أمل ألا تكون قد غضبت وتعكر مزاجك يا هنري.
- كلا - أجابها الدكتور.
- تذكر أن من يملك نفسه عند الغضب أقوى ممن يستولي على مدينة. كانت عضواً في جمعية العلوم المسيحية، وفي غرفتها نصف المظلمة، كان يرقد على الطاولة بجانب السرير الإنجيل وكتاب «العلم والصحة» ومجلة «جمعية العلوم المسيحية» الفصلية.
لم يجب زوجها، كان جالساً في سريره ينظف بندقيته.
نزع المخزن المليء بالطلقات الصفراء الثقيلة ثم فرغه ثانية تبعثت الطلقات على السرير.
- هنري!.. تريثت قليلاً ثم صاحت ثانية هنري!
- نعم..
- هل قلت شيئاً أغضب بولتون؟
- كلا
- ماذا أزعجك إنفاً يا عزيزي؟
- لا شيء مهم.
- أخبرني يا هنري. يجب ألا تخفي عني شيئاً. ماذا حصل لك؟
- حسناً.. لقد أنقذت زوجته من مرض ذات الرئة، وأعتقد أنه قد أصغر خلافاً ما ليتملص من دفع الدين.
سكتت الزوجة. نظف الدكتور بندقيته بعناية بقطعة قماش بالية. عبأ الطلقات ثانية في المخزن وجلس واضعاً البندقيّة على ركبتيه. كان مولعاً بها جداً. سمع صوت زوجته ثانية من الغرفة المظلمة:
- عزيزي.. لا أظن، لا أفكر مطلقاً أن أحداً يمكن أن يفعل شيئاً كهذا.
- نعم؟
- نعم.. لا أصدق أن أحداً يمكن أن يفعل ذلك عن عمد.

نهض الدكتور ووضع البندقيّة في الزاوية خلف خزانة الملابس.
 - هل أنت ذاهب خارج المنزل؟ سألته الزوجة.
 - سأذهب في نزهة قصيرة.
 - إذا صادفتك في طريقك قل له إني بحاجة إليه.
 خرج الدكتور إلى عتبة الدار. انغلق الباب وراءه بقوة. سمع تهنّدت زوجته إثر إغلاق الباب.
 - آسف - قالها عندما مرّ أمام نافذتها المسدلة الستائر.
 - لا بأس عليك يا عزيزي - أجابت الزوجة.
 خرج من البوابة سائراً على قدميه على طول الطريق المؤدي إلى غابات الشوكران. كان الجو بارداً إلى حد ما في الغاية حتى في مثل هذا اليوم الحار. وجد نك جالساً مستنداً ظهره إلى جذع شجرة كان يقرأ.
 - اذهب لأملك فهي تريدك لأمر ما
 - أريد أن أذهب معك
 نظر والده إليه وقال:
 - حسناً - تعال إذن. هاتِ الكتاب كي أضعه في حبيبي.
 قال نك:
 - أعرف أين توجد سناجب سوداء يا بابا.
 - حسناً دعنا نذهب إلى هناك.

قصة قصيرة جداً

ذات مساء حار في (بادوقا) نقلوه إلى السطح، من حيث استطاع تسريح نظره ورؤية المدينة من عل. في السماء كانت تطير خطاطيف المناخن. خيم الظلام بعد لأي وسطعت الأنوار. ذهب الآخرون جميعاً إلى الأسفل وأخذوا معهم الزجاجات. استطاع هو و(لوز) سماع أصواتهم في الأسفل على الشرفة. جلست لوز على طرف سريره وكانت طرية نديّة في حر الليل الخافت.

تقوم لوز منذ ثلاثة أشهر بالمناوبة الليلية. كانوا مسرورين أن تركوا لها ذلك. وهكذا أعدته بنفسها للعملية. عندما أعطوه مخدراً سعي جاهداً أن يبقى متماسكاً، ألا يفقد السيطرة على ذاته ويقول شيئاً ما لا داعي له أثناء الهذيان والثرثرة، حالما سمحوا له بالتحرك على العكازين صار يوزع مقياس الحرارة على الجرحى كي لا تضطر لوز للنهوض عن سريريه. كان ثمة مرضى قليلون. علموا بكل شيء، لكنهم أحبوا جميعاً لوز. بطريق عودته عبر العنابر تصور لوز مستقبلية في فراشه.

قبل أن يعود إلى الجبهة ذهباً معاً إلى الدومو⁽¹⁾ وصلياً. ثمة كان هدوء وعممة، ومصلّون آخرون كذلك. أرادوا أن يعقدا قرانهما، لكن لم يبق وقت كاف لإعلان الزواج رسمياً، كما لم يكن لدى أي منهما شهادة ميلاد. أحسّا أنهما زوجان، لكن رغبا أن يعلم الجميع بذلك وأن يكون الأمر موثقاً تماماً.

كتب له لوز رسائل كثيرة لم تصله إلا بعد الهدنة. استلمها جميعاً في الجبهة: خمس عشرة دفعة واحدة، رتبها حسب التواريخ وقرأها على التوالي. حدثته في الرسائل عن ذكريات المستشفى، عن حبها القوي له، كيف أنه من المستحيل أن تستمر بدونها وكيف تفقدته وتذكره في الليالي.

بعد الهدنة اتفقا أن يذهب هو إلى الوطن ويحصل على عمل كي يتمكن من الزواج. أما لوز فلن تعود إلا عندما يستلم عملاً ويصير بإمكانه أن يستقبلها في نيويورك. كان مفهوماً أن عليه ألا يعتمد على الالتقاء بأحد من رفاقه أو بأي كان في الولايات المتحدة، فأهم شيء الحصول على عمل ومن ثم الزواج. في الطريق بين بادوفا وميلان تخاصما، لأنها لم ترغب بالسفر مباشرة إلى الوطن. وفي محطة ميلان، عندما حان وقت الوداع، تعانقا، لكن لم يكن أمر الخصام قد انتهى. وكان أمراً مزعجاً له أن يفترقا على هذه الصورة.

في (جنوا) استقل المركب المتجه إلى أمريكا. أما لوز فسافرت إلى مدينة بوردونون⁽²⁾، إلى مستشفى افتتح حديثاً هناك. كان المكان موحشاً هنا والطقس ماطرًا، وفي المدينة أقامت كتيبة متطوعين. أما قائد الكتيبة الذي أمضى الشتاء في

(1) الدومو (The Doumo): كلمة إيطالية تعني الكتيبة أو المعبد.

(2) بوردونون (Pordonone) مدينة صغيرة في إيطاليا.

مذه المدينه الصغيره الموحله فقد أقام علاقه حب مع لوز. لم تكن تعرف الشباب لإيطاليين قبلأ، فكتبت في النهايه رساله إلى الولايات المتحده تقول فيها إن حبهما م يكن سوى هوى طفوله، قالت إنها أسفه لذلك وتعلم أنه قد يكون غير قادر لأن يفهمها، لكن قد يأتي يوم يسامحها ويقدر لها ذلك. أما الآن فتستعد وبشكل لم يكن متوقعا للزواج في الربيع. قالت في رسالتها إنها ما زالت تحبه كالسابق، لكن اتضح لها أن ذلك لم يكن سوى حب صبي وفناه صغيره، تمنى له مستقبلا عظيما، تشق به وتعلم أن كل شيء يسير نحو الأفضل.

لم يتزوجها قائد الكتيبة في الربيع ولا بعد ذلك مطلقا، ولم تستلم لوز من شيكاغو جوابا على رسالتها. بعد ذلك بعمده قصيره أصيب هو بسيلان⁽¹⁾ إثر عدوى من بائعه تعمل في مخزن عام كان قد نزه معها بسيارة أجرة في منتزه لنكولن. ■

ARCHIVE

(1) السيلان أو التنقيبه (gonorrhea) مرض فطري يسبب الأعضاء التناسليه وينتقل بالمحوى.

لما كنت بشراً

خافيير مارياس^(*)

تأليف علي إبراهيم الشقر

«الناس نيام حتى إذا ماتوا استيقظوا». وهذا بالصبط ما يحدث لبطل هذه القصة الكابوسية، لما أطل من عالم ما وراء المورت وقد صار شبحاً بصره حديد. فصار يرى ما لم يكن يراه، ويسمع ما لم يكن يسمع، ويعلم ما لم يكن يعلم. أو صار يراه ويسمعه ويعلمه بوضوح شديد، وقد كان في الحياة غائماً مبهماً. فيرى الخيانة والجريمة الجنسية، الناعم منها والعنيف والمميتة حتى تتخذ معنى سياسياً واجتماعياً وأنطولوجياً باستمرار الجريمة من قبل ومن بعد.

لما كنت بشراً

لطالما تظاهرتُ بالإيمان بالأشباح، وتظاهرتُ بالإيمان بها بشكل احتفالي. وإذا صرت الآن أحد الأشباح، فإني أفهم لِمَ مثلتهم التقاليد متألّمين يلحون من أجل العودة إلى الأماكن التي عرفوها لما كانوا بشراً. والحقيقة أنّهم يعودون إليها، ولما يلحون، أو نلح. فالبيوت التي سكناها قد تغيّرت، وصارت مشغولة بساكّنين لا

(*) روائي وقاص وناقد وأستاذ جامعي إسباني. ولد في مدريد عام 1951. تلقى تربية ليبرالية علمانية سواء في البيت أم في المعهد الذي درس فيه. وكان له منذ نعائه ولع بالأدب والموسيقى. بدأ الكتابة وهو في الثامنة عشرة من عمره. من مؤلفاته: لنا الزمن الأسود، كل الأرواح، قلب ليريس جداً، فكر في غدٍ في لقاء المعركة، بينما هن نائمات... وقد ألغيت القصة من المجموعة التي سمّتها: لما كنت بشراً.

يعرفون شيئاً عن وجودنا الماضي فيها ولا يتصورونه؛ فهؤلاء الرجال والنساء يعتقدون على غرار الأطفال، أن العالم بدأ بولادتهم، ولا يسألون أنفسهم إن كان على الأرض التي يطؤونها مواطنٌ قدم في أزمنة أخرى، أو خطأ مسمومة، أو كان بين الجدران التي تضمهم آخرون سمعوا همسات أو ضحكات؛ أو إن كان أحد ما قد قرأ بصوت عال رسالة، أو ضغط على عتق أحب الناس إليه. ولا يعقل أن يبقى المكان في نظر الأحياء فيمحي الزمان عندهم؛ أو أن المكان هو في الواقع مستودع الزمن، إلا أنه صامت ولا يحكي شيئاً. لا يعقل أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للأحياء، لأن ما يأتي بعده هو نقيضه، ونحن نفكر من أجل ذلك إلى مران؛ أي أن الزمن لا يمضي الآن، ولا يجري ولا يسيل، وإنما يتأبد بالتزامن ومع كل تفصيل. وإذا قلنا «الآن» فربما يكون خدعة. والتفاصيل هي الأمر الثاني الأسوأ، لأن تمثيل ما نعيشه، وبمشقة أثر فينا لما كنا بشراً أحياء، يتجلى الآن مع العنصر الرهيب بأن كل شيء له معنى ووزن؛ فالكلمات التي **قيلت بخفة**، والحركات الآلية وأماسي الطفولة التي كنا نراها مكدسة، تصطبغ الآن فرادى واحدة إثر أخرى. ويبدو باطلاً جهد حياة كاملة في اكتساب روتين يسوي بين الأيام وكذلك بين الليالي أيضاً، فيستذكر كل يوم وكل ليلة بوضوح وفردة مفرطتين، ودرجة من واقعية لا تتلام وحالتنا التي لا تعرف الملموس. وكل شيء محدد، وكل شيء معرط، وإنه لعذاب تحمل حذ سيف التكرار، لأن اللعنة تكمن في تذكر ذلك (كله)، تذكر دقائق كل ساعة لكل يوم عشاء، دقائق الضجر والعمل والفرح، دقائق الدراسة والغفم والذل والحلم ودقائق الانتظار أيضاً التي شكلت الجانب الأعظم.

لكن، إذ سبق لي أن قلت إن ذلك هو الأمر الثاني الأسوأ، فإن هناك شيئاً أكثر إيلاماً. وإنني لا أتذكر الآن فقط ما رأيت وسمعت وعلمت لما كنت بشراً حياً، وإنما أتذكره بحذافيره، أي، متضمناً ما لم أكن أراه حينئذ ولا أعلمه ولا أسمع، وما لم يكن في متناول يدي لكنه كان يمس بي، أو يمس بمن كان يهمني أمرهم أو ربما من كان يتولى تشكيلي. ويكتشف المرء ضخامة ما يحدث به حذساً كلما تقدم في الحياة، وكلما ازداد رشداً حتى لا أقول كلما ازداد شيخوخة، لأنني لم أبلغ فأكون شيخاً. وإن المرء لا يعرف سوى جزء مما يحدث، وإذا اعتقد أنه يستطيع أن يفسر أو يحكي ما حدث له حتى يوم معين فسوف يحتاج إلى مزيد من المعطيات، وسوف تنقصه معرفة مقاصد الآخرين وأسباب الدوافع، ينقصه ما هو مخفي، فنرى

أقرب الكائنات إلينا وكأنهم ممثلون يثيرون فجأة أمام ستارة مسرح من غير أن نعرف ماذا كانوا يعملون حتى الثانية السابقة على ظهورهم. وربما مثلوا مقتنعين بقناع عظيم أو هاملت، وربما كانوا يدخون منذ لحظة بين أطر المسرح سيجارة محالة مضى عهدها، وينظرون قلقين إلى ساعة خلعوها كيما يسدوا أشخاصاً آخرين. وتتقصنا أيضاً وقائع من لم نشهدهم والأحاديث التي لم نكن نسمعها، تلك التي كانت تعقد من وراء ظهورنا وتحدث عنا أو تنتقدنا أو تحكم علينا وتديننا. والحياة رحيمة وحيوات الناس كلها كذلك، أو أنّ هذه هي القاعدة، لذلك نعدّ أشراراً من لا يفتنون، ولا يخفون ولا يكذبون، والذين يحكون كلّ ما يعلمون ويسمعون، وكذلك كلّ ما يعملونه ويفكرون فيه. نقول عنهم إنهم قساة، وحالة القسوة هي ما أجده نفسي فيه الآن.

أرى نفسي مثلاً، طفلاً على وشك أن أنام في سرير خلال ليال كثيرة في طفولة من غير مخاوف أو رفاة، وباب حجرتي موارب كيما أرى الضوء إلى أن يغلبني النوم فأغفو على أحاديث أبي وأمي ومدعو ما للعشاء أو لتناول الحلوى. وهذا الأخير كان دائماً تقريباً الدكتور أرانت، وهو رجل لطيف كان يتسم دائماً ويتكلم من بين أسنانه، وكان من دواعي سروري أن يصل بالضبط قبل أن أنام فيدخل حجرتي ليري كيف حالي، وهو امتياز يخوّنه الإشراف عليّ يومياً تقريباً. فيد الطبيب التي تهذي وتجس ما تحت المنامة، يد دافنة فريدة تلمس كما لا تعرف يد أخرى أن تلمس طوال حيواتنا، مع شعور الطفل الهلوع أنّ أي خلل أو خطر سوف تكشفه وبذلك يوقف. إنها اليد التي تنقذ. وإذا علقت السماعة بالأذنين ولا لمست الصدر المنقبض لمسة صحبة باردة، ووضعت أيضاً في بعض الأحيان الملعة الفضية الموروثة والمنقوش عليها أحرف أولى، مقلوبة على اللسان بمقبضها الذي كان يبدو للحظة أنّه سينغرز في حلقنا لتفصح المجال للتنفيس عن النفس، تذكرنا إثر الاحتكاك الأول أنّ أرانت هو من يمسك بها بيده المطمئنة والثابتة والمسيطرة على أشياء معدنية، وأنّه لا يمكن أن يحدث شيء مادام هو يفحصنا بالتصنّت أو ينظر بواسطة المصباح المعلق على جبينه. وأصبح بعد زيارته السريعة وإقائه نكتتين أو ثلاثاً - كانت أمي تتحملها مستتدة إلى شق الباب بينما كان يفحصني ويجملني أضحك بسهولة ويرقه عنها هي - أصبح أكثر هدوءاً أو أشرع في الإغفاء بينما كنت أسمع حديثهم في قاعة غير بعيدة، أو أسمع كيف يستمعون إلى المذياع هنيهة، أو يلعبون الورق قليلاً في وقت يكاد الوقت فيه لا يجري حتى يبدو ذلك كذباً لأنّه لم

يمضي وقت طويل وإن كان أتيج وقت منذ ذلك الحين حتى الآن إلى أن أعيش وأموت. إني أسمع ضحكات من كانوا مايزالون شباناً، وإن كنت لا أستطيع أن أراهم كذلك حينئذ، على العكس مما أراه الآن: أبي الذي كان أقلهم ضحكاً، هو رجل صموت وأنيق وفيه شيء من الكآبة الدائمة تتجلى في عينيه، ربما لأنه كان جمهورياً خسر الحرب، وخسارة حرب خيضت مع المواطنين والجيران، هي شيء لا يمكن للمرء أن يقال منه. كان رجلاً طيباً جداً وما كان ينتهرني أو ينتهر أمي، وكان يمكث وقتاً طويلاً في البيت وهو يكتب مقالات للصحف ونقداً لكتب. وكان يوقعها معظم الأحيان بأسماء مزورة، لأن ذلك كان خيراً له من استعمال اسمه. وإذا كان متفرنساً فكان يقرأ روايات لكامو وسيمون، وهذا أكثر ما أتذكره. وكان أراكت أكثر شباهاً. كان رجلاً ميمزاحاً ذا كلام فيه خبث ومملوء بالابتكار والجمال الذكية. هذا النموذج من الرجال هو مثل الأطفال الأعلى لأنه يستطيع أن يلعب ألعاب خفية بورق اللعب ويسلهم بأشعار غير متوقعة، ويحدثهم عن كرة القدم - عن كوبا، ودي ستيفانو، بوشكاش وخينرو تلك الأيام - ويوحى إليهم بألعاب يفرهم بها ويوظف مخيلتهم، لأنه لم يكن لديه في الواقع، وقت كيما يمكث بليلتهم بحق. أما أمي التي كانت حسنة الملبس دائماً على الرغم من خلل بيت من حسر الحرب من المال كما يفترض - وقد كان حالياً منه - فكانت أحسن ملبساً من والدي، لأن والدها، أي جدي، كان مايزال حياً وكان يتولي أمر نياها. كانت ناعمة باسمه تنظر إلى زوجها أحياناً بالهم، وتنظر إليّ دائماً بحماسة، ثم فقد كثير من هذه النظرات في وقت لاحق كلما تقدّمت في العمر. أرى الآن كل ذلك لكنني أراه رؤية كاملة. أرى بينما كنت أغرق في النوم، أن الضحكات في القاعة لم تكن ضحكات أبي قط، إنما كان دأبه ودأبه فقط، الاستماع إلى المذيع، وهي صورة محالة حتى عهد قريبه وهي الآن جد واضحة كالصور القديمة التي كانت، لما كنت حياً، آخذة بالانضغاط والتبخّر وتزداد كذلك ما ازدادت حياة.

أرى الدكتور آرانت وأمي يخرجان بعض الليالي، وصرت أفهم الآن كثيراً من الإشارات إلى بطاقات دخول حفلات جيدة. كنت أراها دائماً حينئذ أن بوكاب ملعب كرة أو ميدان مصارعة الثيران - وهي أماكن ما كنت أذهب إليها - قد قطعها، وما كنت أسأل حيالها أيما سؤال. وفي ليالٍ آخر ما كانت توجد بطاقات دخول، أو ما كان يحدث كلام حولها، أو كانت أياماً ماطرة لا تغري بالقيام بنزهة ولا بالذهاب إلى حفلة مسائية، والآن أعلم أن أمي وآرانت كانا يمضيان حينئذ إلى المخدع حينما يكونان قد اطمانا إلى أنني قد نمست بعد أن يكون هو لمس صدري أو معدتي

باليدين فاتيها اللتين كان يلمسها بهما تباعاً وقد صارتا غير دافئتين، وملحنتين إلحاحاً أكبر، يد الطبيب التي تهتئ من الروع، وتستقصي وتقع وتطلبه وبعد أن تقبلني هي أيضاً على وجنتي أو جيبي بالشفنتين نفسيهما اللتين مستقبلاً من ثمّ وتسكنان الكلام الحلو الصادر من بين الأسنان. وسواء إذا خرجا إلى المسرح أو إلى السينما أو قاعة الاحتفالات، أو عبرا إلى الغرفة المجاورة، فإن أبي كان يشغل المذياع وحيداً، بينما ينتظر كيلا يسمع شيئاً. لكنه كان يسمع أيضاً لأنه صار في نهاية المطاف واستواء الليالي الذي يحدث حينما تلح الليالي في التكرار - والروتين في استمتاع الطبيب مدى نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة (والأطباء هم دائماً على عجل)، يجد تسلياً بما كان يسمعه. وكان الطبيب ينصرف من غير أن يودعه. وما كانت أمي تخرج من الحجرة؛ بل تظل هناك بانتظار أبي فترتدي قميصاً داخلياً، وتبدل أغطية السرير؛ وهو ما كان يلقاها قط في خير توتراتها وجواربها. وأرى الآن الحديث الذي أقام هذه الحالة التي لم تكن في نظري حالة قاسية، وإنما هي حالة تبعث على الشفقة دامت طوال حياتي كلها. وكان للدكتور آرانث في أثناء هذه المحادثة شارب رفيع بلعت أد أراه من ثمّ لدى أعضاء مجلس النواب حتى موت فراتكو، وليس لديهم فقط، وإنما لدى العسكريين والكتاب بالمدل وعمال المصارف وأساتذة الجامعة والكتاب ولدى كثير من الأطباء، لكن ليس لديه هو، فقد كان سباقاً في التخلص منه. وكان أبي وأمّي يجلسان في عرفة المعيشة، أما أنا فلم أكن قد اكتسبت وعياً ولا ذاكرة أيضاً؛ أما هو فقد كانت عيناه في البداية غمر مصدقّين ثمّ مذعورين خائفين أكثر ممّا هما ذليلتان. وكان من بين الأشياء التي يقولها آرانث:

- انظر. ليون، أنا أقدم كثيراً من التقارير إلى الشرطة، وتقارير موثوقة كلها، ولم تخب قط. لقد تأخرت كثيراً حتى لقيتك، لكنّي أعلم جيداً ما قمّت به في أثناء الحرب. لقد سمعت من إنذار الميليشيات كيما يقوموا بجولات. حتى لو لم يكن الأمر كذلك، فليس عليّ في حالتك أن أختلق كثيراً، يكفيني أن أبالغ. ولو قلت إنك أرسلت إلى خنادق الموت نصف سكان حيناً، فلن يكون ذلك بعيداً عن الحقيقة كثيراً، ولكنّ أرسلتني أنا نفسي لو استطعت إلى ذلك سبيلاً. لقد مضى على ذلك عشرة أعوام. لكنك ستعتمد رمية بالرصاص لو تقدّمت بقصتي هذه، وليس لديّ سبب يدعوني للسكوت. وهكذا قلّ ما تشاء. إمّا أن تضيق شيئاً ما بشروطي، أولاً تضيق بها بنتاً، لا خيراً ولا شرّاً، ولا شيئاً وسطاً أيضاً.

- وما هي هذه الشروط؟

لأنني أرى الدكتور آرثي يقوم بحركة من رأسه باتجاه أمي الصامتة - حركة جمعتها - أمي التي كان يعرفها منذ أيام الحرب وما قبلها، في ذلك الحي الذي فقد كثيراً من الجيران.

- أخذنا ليلة، نعم، وليلة أخرى أيضاً إلى أن أسام.

وقد سئم آرثي كما نسأم جميعاً سأمًا كاملاً إذا أتبع لنا هذا. سئم لما كنت في عمر ما كان فيه هذا الفعل الهام ينلج ضمن مفرداتي، وما كنت أتصور مضمونه أيضاً. على عكس ذلك كانت أمي في عمر بدأت فيه بالذبول وعدم الضحك. أما أبي فقد أخذ بالازدهار، وصار يلبس ثياباً أفضل، وصار يوقع المقالات والنقد باسمه - الذي لم يكن ليون - ويفقد شيئاً من الاضطراب في عينيه، ويخرج بعض الليالي مع بعض بطاقات حفلات جيدة، في حين كانت أمي تقبع في البيت وتلعب الورق منفردة وتستمع إلى الراديو أو تقنع بمشاهدة التلفاز بعد ذلك بقليل.

كل من ساورته الطنون حول ما وراء القصر أو حول دوام الوعي في ما بعد الموت - إن كنا هكله، أي وعياً - لم يدركوا الخطر، أو بالحري، الرعب، من تذكر ذلك كله، حتى تذكر ما لم تكن نعرفه، فبحرفه كله، يعرف ما يمسّ ساء، أو ما كان وسطنا أو قريباً منا فقط. أرى بوضوح مطلق وجوهاً التقبها مرة واحدة في الشارع، أرى رجلاً أعطيته صدقة من غير أن أنظر إلى وجهه، وامرأة لاحظتها وهي تستقل (المترى)، ثم أصبحت لا أتذكر عنها شيئاً، أتذكر ملامح ساعي بريد حمل إليّ برقية لا أهمية لها، ووجه طفلة رأيتها على الشاطئ لما كنت صغيراً أيضاً. وتكرر الدقائق الطويلة التي قضيتها منتظراً في المطارات أو واقفاً في الصف في متحف أو ناظراً إلى الماء في شاطئ بعيد، أو قائماً بإعداد متاعي، ثم بفلسه، متذكراً أبعث الأوقات على الضجر، الأوقات التي لا تدخل في حسابنا واعتدنا أن نسميها الأوقات العينة. أرى نفسي في مدن كنت فيها عرضاً منذ زمن بعيد، وقضيت فيها ساعات حرة ثم محوتهما من ذاكرتي: أرى نفسي في هامبورغ أو في مانشستر، في باسيلييا أو في أوستن، وفي مواقع ما كنت لأوجد فيها لو لم يحملني العمل إليها. أرى نفسي أيضاً في البندقية منذ فترة ما خلال رحلة العرس مع زوجتي لويسا، التي قضيت معها هذه الأعوام الأخيرة بهلوء وسرور، أرى نفسي فيها، أراها في حياتي الأحداث وإن صارت بعيدة. أعود من سفر وتنتظرني في المطار، ولم تتخلف مرة واحدة خلال زواجي عن المجيء إلى هنا لتستقبلني وإن يكن الغياب لم يدم سوى زوج من الأيام. وأكون تعباً

جداً حتى ما كنت أملك القوى كيما أغير قنوات التلفاز المتماثلة في بلدنا كلها، بينما هي تعدّ شيئاً يسيراً للعشاء وترافقني بهيئة ضجرة لكنها صبورة، عالمة أنني لا أحتاج إلا إلى النوم العميق والراحة في الليل الوشيك كيما أستعيد قواي وأكون في اليوم التالي ما أنا دائماً: رجلاً نشيطاً وفكهاً يتكلم قليلاً من بين أسنانه، وذلك شكل مدروس في إبراز السخرية التي تعجب بها النساء كلهنّ، النساء اللاتي يحملن القهوة في دهننّ، ولا يستطعن تحاشي الضحك، وإن كنّ يغضن صاحب النكة إن كانت النكة ظريفة، وكنت أذهب في مساء اليوم التالي، وقد استعدت قواي، لأرى ماريّا عشيقتي التي كانت أكثر ضحكاً لأنّ نكاتي معها لم تكن مستهلكة.

كنت حريصاً دائماً على ألا أضي بنفسي، وألا أخرج أحداً، وأن أكون شقيقاً؛ فما كنت أرى ماريّا إلا في بيتها حتى لا يستطيع أحد أن يلقاني معها في أيّما مكان فيسألني حينئذ، أو يكون قاسياً فيحكّي عني في وقت لاحق، أو ببساطة، ينتظر أن يكشف أمرّي. كان بيتها قريباً، وكنت أسلك معظم الأماسي، وليس كلّها، الطريق ذاته إلى بيتي، وكنت أفرص آتي تأخّرت نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة، وأحياناً أكثر قليلاً، وأحياناً أخرى كنت أسلّي بالنظر من نافذتها، وناذرة الحبيبة لها جاذبية ليست لنافذة بيتنا أبداً. ولم أرتكب خطأ قط، لأنّ الخطأ في هذه المسائل شكل من عدم الاحترام، بل أسوأ من ذلك، هو ضرور. ذات مرّة التقيت ماريّا بينما كنت أسير مع لويسا داخل مسيما مزدحمة ليلة عرض فيلم أول مرّة، فاستغلّت عشيقتي الضوضاء لتقترب منّا وتمسك بيدي للحظة لما مرّت من غير أن تنظر إلى جهتي، واحتكّت بي بفخلها التي أعرفها جيّداً وداعبت يدي. أمّا لويسا فلم تستطع أن ترى ذلك، ولا أن تدركه ولا أن تشبه أدنى شبهة بذلك الاحتكاك الخفيف والعارض والسريّ، لكنّي صمّمت على الرغم من ذلك، على ألا أرى ماريّا خلال أسابيع. لكنّها هتفت لي ذات مساء إلى البيت بعد تلك الأسابيع وعدم رديّ على هاتفها في مكثي. ولحسن الحظّ لم تكن زوجتي موجودة.

- ماذا حدث؟ - قالت لي

- يجب ألا تهتفي إليّ مطلقاً إلى هنا. أنت تعلمين ذلك.

- ماكنت لأهتف إليك إلى هنا لو رددت عليّ في المكتب. لقد انتظرت خمسة

عشر يوماً - قالت

أجبته حينئذ باذلاً جهناً كيما استردّ الغضب الذي كنت أحسستُ به منذ خمسة

عشر يوماً.

- ولن أرد عليك مطلقاً إذا لمستني بوجود لويسا أمامي. فلا يخطر ذلك ببالك.

فالتزمت الصمت.

يكاد ينسى كل شيء في الحياة، وكل شيء يُستذكر في الموت، أو في هذه الحالة من القسوة الكامنة في أن تصبح شبحاً. لكنني نسيت الأشياء كلها في الحياة، ورأيتها مرة أخرى يوماً بعد آخر بهذا الشكل الذي يؤجل فيه كل شيء من غير نهاية، حتى صرنا نعتقد خلال قليل أو بشكل دائم، أنه سيأتي يوم يكون فيه ممكناً إيقاف ما يحدث ويجري ويسيل اليوم وأمس، أو ما هو أخذ بالتحول بشكل غير محسوس إلى روتين آخر يساوي، على طريقته، بين أيامنا وليالينا، حتى لا يمكن تصور هذه الأيام في نهاية الأمر من غير أي عصر من العناصر التي استقرت فيها، ولا مناص للأيام والليالي من أن تكون متطابقة مع بعضها بعضاً على الأقل كيلا يكون رفض ولا تضحية من الذين أرادوها أو من الذين تحملوها. وكل شيء يستذكر الآن، ولذلك استذكر موتي تمام التذكر، أي، أذكر ما عرفته عن موتي لما وقع، موتي الذي كان شيئاً زهيداً أو كان لا شيء إذا قارنته بكل ما أعرفه الآن وإلى حد التكرار.

عدت من سفر كان أكثر الأسفار إرهاقاً، ولم تتخلف لويسا، فقد كانت في انتظاري. لم نتكلم كثيراً في العربة، ولا لما كنت أفرغ حقبتي أيضاً بشكل آلي، ولا لما كنت أنظر إلى البريد المتراكم فوق بعضه بعضاً وأستمع إلى الاتصالات الهاتفية محفوظة في المجيب الآلي حتى عودتي. ولقد ذعرت لما سمعت أحد الاتصالات لأنني تعرّفت فيه فوراً إلى صوت ماريّا التي ذكرت اسمي مرة واحدة، وهذا ما جعل ذعري يتضائل في الحال. فصوت امرأة تذكر اسمي ثم ينقطع الصوت لا يعني شيئاً، ولم يكن لدى لويسا سبب للقلق إن كانت سمعته. استلقيت على السرير إزاء التلفاز ونظرت إلى البرامج، وجلبت لي لويسا طعاماً بارداً ولفائف بيض اشترتها من محل السمانة، فلربما لم يكن لديها رغبة أو وقت لتصنع (تورتا). كان الوقت مازال باكراً، لكنّها أطفأت ضوء الحجرة لتدعوني إلى النوم؛ وهكذا أخذني النعاس وهذأت مع ذكرى غامضة من مداعباتها باليد التي تهتئ، وإن كانت تلمس الصدر بشروء وربما بنفاد صبر، ثم خرجت من المخدع ونمت والصور تعرض في التلفاز، وجاءت لحظة تخليت فيها عن تنبير الأتية.

لا أدري كم مضى من وقته أو إنّي أكذب لأنني أعرف الآن ذلك بدقة. إنها: ثلاث وسبعون دقيقة من النوم العميق والأحلام التي كانت ماثراً تقع في الخارج،

من حيث عدت مرة أخرى سالماً. حينئذ استيقظت ورأيت الضوء الأزرق في التلفاز الشَّغَالِ ضوءه الذي كان ينير قلبي السرير أكثر من إضاءته أية صورة من صورهِ، لأنَّه لم يتَّح لي الوقت لرؤيتها، إلَّا أَنِّي أَرَى ورأيت شيئاً أسود ينهال فوق جبهتي، شيئاً ثَقِيلاً بارداً بلا شك كالسَّمَاعَةِ الطَّيْبَةِ، لكنَّه لم يكن صحياً بل عنيفاً. سقط مرةً واحدة ثم ارتفع من جديد. وفكَّرت خلال عِشْرَ الثَّانِيَةِ قَبْلَ أَن يَهْوِي مرةً أخرى ملوَّناً بالدم، أَن لويسا تقتلني بسبب ذلك الاتِّصَالِ الهاتِفِي الذي ذكر اسمي فقط ثم انقطع، ولربَّما حكى ذلك الاتِّصَالُ أشياء كثيرة محتها هي بعد أَن سمعتها، مفسحة المجال لكي أسمع بعد عودتي بلبائته فقط، وفقط الإعلان عَمَّا كان يقتلني. هوى الشيء الأسود من جديد وكان قاتلاً هذه المرة. وجعلني وعيي الأخير بالحياة لا أبدي مقاومة، ولا أحاول إيقافه لأنَّه ما كان بالإمكان إيقافه، أو ربَّما كان بالإمكان إيقافه، لأنَّه لم يبد لي موتاً رديئاً أَن أموت بيدي الشخص الذي كنت عشت معه بهلوه وسرور من غير أَن مؤذِي بعضنا بعضاً إلى أَن عدنا الآن. الكلمة صعبة وتميل إلى الانقياس، لكنِّي ربَّما توصَّلت إلى الشعور بأن تلك المِيتَةَ كانت ميتة عادلة. أرى ذلك الآن، وأراه رؤية كاملة مع ما بعد وما قَبْل، وإن يكن الـ (مابعد) لا يخصُّني بالمعنى الدقيق، فلا يبدو بسبب ذلك مؤلماً جداً. لكن نعم، كان (الما قبل) كذلك، أو كان كذلك إنكار ما لمحتهُ أو هممت بالتفكير فيه بين سقوط الشيء الأسود أو صعوده، وسقوطه مرةً أخرى ققضى عليّ. أرى لويسا الآن تكلم رجلاً لا أعرفه وله شارب كشارب الدكتور آرانت في عهده، وإن لم يكن رقيقاً، وإنما هو ناعم وكثيف مع بعض الشعرات البيض فيه. إنه رجل في أواسط العمر أو في مثل ما لي من العمر، أو عمر لويسا، وإن رأيتهُ دائماً على أنه شابٌّ بالطريقة ذاتها التي أستطيع أَن أرى فيها أبوي وأرأيتُ كما هم. إنهما مجتمعان في قاعة بيت لا أعرفه أيضاً، هو بيته، وهو مكان سيِّء الترتيب، ومملوء بالكتب والأرجات الفنية والتزيينية. إنه بيت مفرط الترف. واسم الرجل مانولو ربَّنا ولديه من المال ما يكفيه حتى لا يلوِّث يديه بالعمل قط. كانا يتكلمان همساً وهما جالسان على صوفا. وكان الوقت مساءً، وكنت في هذه اللحظات في زيارة ماريًا منذ أسبوعين فائتين، أسبوعين قبل قتلي عند عودتي من سفر. ولم يكن هذا السفر قد بدأ بعد لما كانا يقومان بالتحضيرات، وصارت الهمسات الآن واضحة مع درجة من الواقعية لا صلة لها بحالتي التي لا تعرف الملموس فقط؛ بل لا صلة لها بالحياة ذاتها. فليس فيها شيء

محدد قط، ولا شيء يتنفس فيها كثيراً. لكن هناك لحظة كانت لويسا ترفع فيها صوتها كما يرفعها المراء دفاعاً عن نفسه أو دفاعاً عن أحدها. وما قالته هو هذا:
- لكنه تصرف معي دائماً بشكل حسن. فليس لدي شيء ألومه عليه. وبذلك يكون الأمر صعباً جداً.

فيجيب مانولو رينا وهو يسحب الكلمات سحباً:
- لن يكون الأمر أسهل ولن تكون كلفته أقل إذا جعل الحياة عليك مستحيلة. إن ما كان يقوم به المراء لا أهمية له عند قتله، إذ يظهر دائماً فعل مفرط في كل سلوك. أرى لويسا ترفع إبهامها إلى فمها وتشرع في قضمه قليلاً، حركة رأيتها تقوم بها أحياناً كثيرة حينما تردّد، أو بالحري قبل أن تقرر شيئاً. إنها حركة تافهة، حركة دائمة قد تظهر أيضاً وسط محادثة لا نشهدهما وتجري من وراء ظهرنا وتذكر اسمنا أو تنتقلنا أو حتى تدافع عنا أو تحاكمنا وتحكم علينا بالموت.
- إذًا، اقتله أنته ولا تجعلني أرتكب هذا الفعل الشنيع.

أرى الآن أيضاً أنّ من قبض الشيء الأسود قرب التلفاز الشغال لم تكن لويسا ولا مانولو رينا ذا الاسم الملكوري أيضاً؛ وإنما أخذ ما متعاقد معه ومأجور كيما يجعله يهودي مرتين على جهتي، والكلمة هي ⁽¹⁾stearro قاتل مأجور، وفي الحرب استخدم كثير من عناصر الميليشيات لهذا الغرض. قاتلي المأجور ضرب مرتين، ضرب من غير تأثير؛ ولم يد لي هذا الموت عادلاً ولا ملائماً ولا رحيماً من ثم، كما هي الحياة عادة، وكما كانت حياتي. وكان الشيء الأسود شاكوشاً ذا مقبض خشبي ورأس حديدي، شاكوشاً مبتدلاً ومألوفاً. إنه شاكوش في بيتي وأنا أعرفه.

مر وقت طويل جداً على ذلك المكان حيث الزمن يجري ويسيل، حتى لم يبق أحد ممن عرفته أو تعاملت معه أو قاسيت منه أو أحببته، وأفترض أنّ كلاً منهم سيعود من غير أن يلمح إلى هذا المكان؛ حيث تتراكم منسية الأزمنة، ولا يرى هناك غير غرباء ورجال ونساء جدد يؤمنون كما الأطفال أن العالم بدأ بولادتهم، وفي نظرهم لا معنى لسؤال النفس عن وجودنا السابق والباقي. وستتذكر لويسا الآن وتعلم كل ما لم تعرفه في الحياة ولا في موتي. وأنا لا أستطيع الكلام الآن عن ليال وأيام. وكل شيء سوي من غير حاجة إلى بذل جهد ولا إلى روتين. أيام وليال أستطيع القول عنها إنني عرفت فيها بشكل خاص هدوءاً وسروراً. لما كنت حياً منذ زمن بعيد هناك حيث مازال يوجد زمن. ■

(1) Sicarius باللاتينية، من sica أي خنجر، وصارت اصطلاحاً يطلق على هذا الضرب من الجرائم

تدريبات فنية على الرماية بالسلاح الآلي

يوليا كوكوشكا^(*)

ت. د. عمر التنجي



هس - من... هلو!

على أصابع قدمي، مثل راقصة باليه ترفرف على خشبة المسرح، أحاول اجتياز الشارع الشتائي النائم، برشاقة، وأنا أحمل بحرص البندقية المخفية في جوف معطفي الفرو. رأس سبطانة البندقية المغطى بالجليد يبرز من الأعلى مثل منظار غواصة، وينغرنني من خلف أذني اليمنى بشكل مزعج. أما أخمصها الثقيل فيخبط ركبتي من تحت ذيل المعطف. لكنني سأتحمل بجلد جميع العذابات لأن عطشي للشار الدموي فاق الحد.

مازالت الساعة السادسة صباحاً، والدنيا من حولي أكثر قتامة من مقلاة جهنمية مضغوطة ليلاً بغطاء. اللعنة! يبدو لي أنني أسمع وقع خطوات شخص ما. فمن

(*) تعيش يوليا كوكوشكا في مدينة سفيردلوڤسك الروسية، وهي من مواليد 1954. مهلتها كتابة

السيناريو السينمائي، لكنها تفضل الكتابة الأدبية.

يكون أثقل بالنسبة لي من شاعِد متطفل! وفي لمح البصر شغلت سرعتي الكاملة وأنهيت بقية الطريق في ثلاث وثلاث راتعة.

هذه هي العمارة غير مكتملة البناء - غاية زيارتي المقدمة. أتسلل أخيراً إلى الداخل وأحس بالأمان. مرحباً بك، يا مهجورة، يا غير مزوّقة، يا قلعتي! أسوي كتفي، تصبح مشيتي رزينة، أصعد السلالم الخاوية، وأستلّ من تحت معطفي الفرو حملي الثمين. بضغ حركات دقيقة مضبوطة سبق أن تدربت عليها - والسلاح ملقّم. أضعه على قاعدة النافذة وأجلس القرفصاء، وأسند نحو المدخل الرابع للمبنى المقابل.

فارقني الخوف نهائياً، ولا يجيش فيّ الآن سوى قلة الصبر. أم، كم توجّب علي الانتظار، طوال جميع قماطات الأطفال الرضّع، وجميع عربات الصغار، ودور الحضانة، وأرتال المدرسة. أه، هاتان هما الساعتان الأخيرتان. هذه هي الخاتمة! الصفحة الأخيرة ستفتح باب مدخلهم، وستخرج الفتاة من المدخل مثلما ستخرج من السطور الأخيرة. وسأرى صورة وداعها على شعيرة السلاح: الصديقة الناجحة لسنوات فتوتي، هدفي الحي ذو الرقم «10» على القلب المقعم بالفدر. حينها سأقوم بحركة رشيقة بأصبعي السابعة، والفتاة ستحرر العالم من وجودها... ساعتان! تبدوان لي أطول من حياتي كلها. أقر بأصبعي على قاعدة النافذة ألحان شوم، أنط على رجلين متجمدتين غكّيرتين، أذخن ثم أضع أعقاب السجائر في العلبه نفسها بعناية. بسرعة، يا إلهي، هيا بسرعة! يكفيها تزيين وجهها، لن يفيدنا هنا الآن في شيء... على أية حال، لا بأس: إنها اللوحة الأخيرة...

إنها تَبْكُل الزر الأخير، ثم تمسك حقيبتها التي تستقط منها بعد دقيقة على الثلج الملطخ بالدم، وتضع فيها مطرباناً لشراء قشدة راتبة، متصورة أنني سأسمح لها بزيارة مخزن الأغذية. إنها ستخرج لمواجهة موتها المشين...

• • •

هي وأنا - رسمان متشابهان من ألبوم الأطفال «لَوْن بنفسك». الفرق بيننا أن فناناً لوّنها، أما أنا فلطّخني فتى ذو مورثات شقية. الفنان أقرضها هالة نورانية من خصل الشعر الشقراء المتصلّة بالبيروكسيد، فيظن الجميع أنها شقراء بطبيعتها. إنه لم يخل بأرقّ الألوان لأجل وجهها الكامل الذي يقطر على المحيطين بالحب والمطف. أما ما يتعلق بهوموم الحياة الصغيرة فقد أخفأها في الداخل بلباقة مثل محفظة العبة. مقابل

هنا لم يجتهد الفتى الشقي كثيراً في عمله. أمسك بيده قلمين، أسود وبنياً بالطبع، وبحركة سريعة مرّ بهما على رسمي، مصوراً تسريحة «الموجة العاتية»، وحاشراً جسمي في كنزة قديمة وينطال جينز أحمر مثل ورق الصنفرة.

جاءت هي راقية وديعة متفانية. حتى وكأنها صورة مجسدة للأوثرة الأبدية، إنها قناع رائع في كرقال!

أما صورتي فتوحي للمتأمل بالأفكار السوداء فقط. المحتوى الطبيعي لبشرة كهذه هو الحسد، والكذب، والخبث وما شابه، إضافة إلى ميل فطري للزنازل. وبالمقابل يبدو لديها الطابع البسيط إلى درجة أنه يبدو أحياناً كأنه غير موجود بالمرة.

لدينا قصتا حياة مختلفتان. كانت هي أكثر الأطفال إطاعة في العالم، وكانت تتمتع بنجاح ملو بين المربيات في روضة الأطفال. كانت تفتح عليّ السوام جميع حفلات أنشطة الروضة وهي ملفوفة بثوب أبيض وعلى رأسها أرياش مروحة بيضاء. أما أنا فلم يقبلوا بي حتى في حوفة الغناء، فمظهري الكالاج كان يمكن أن يجعل خصومنا يتجاسرون على الشك بوجوه طفولة سعيبة لدى أطفال بلدنا.

فيما بعد واصل معلمو المدرسة تتابع الحب الحمامي لها. لقد تألقت بمعارفها في جميع الدروس النموذجية، وأثرت على أعضاء اللجان الامتحانية. كانت تتجه من المدرسة إلى ساحة التزلج لترسم دوائر أنيقة، ولتمد ساقها إلى الأمام مثل فوهة مسدس. وعلى أبواب الملعب كانت تنتظرها الجدة لتستبدل لها بحذاء التزلج ملفّ النواتات الموسيقية، ثم يطير الملاك إلى دروس الموسيقى.

أنا ورائي الشارع.

حينما كان أصدقاء الأهل يحاولون التحدث معي لعدم حلزهم، كانوا يتظاهرون بلباقة بأن أذلتهم صمت، حينما كانت تسلسل إلى حديثي كلمات شوارعية معبرة.

كانت هي تتبسم للضيوف الكبار في السن بفتسة، وكانت تستمع إلى هزهم الممل، وتعزف «رقصة البجمات الصغيرات» على البيانو هدية لهم. أما أنا فكنت أوضح لهم أن أساني تؤلمني من العزف على البيانو. أنا كنت عموماً أقول الحقيقة في الوجه.

فأخالي فاليا، لماذا تأخذين قطعة ثالثة من الكعكة؟ أنت بدونها لا تدخلين في الباب. ثم إنك لن تبقي عندنا طوال الحياة.

قلت لجارتنا مزيّنة الشعر التي كانت تستعمل هاتفنا ليلاً ونهاراً:
 «لا أنهم، لماذا لا يركبون لك هاتفك الخاص، فهم يركبون الهاتف لحاملي
 الأوسمة بدون دور. ألسن حائزة على وسام قلعة الحياة؟»
 أما إذا حضرت المزيّنة إليها، ولو عشر مرات في اليوم، فزّنها كانت تلقى على
 الدوام ابتسامة «أهلاً وسهلاً!» وكانت خصل شعرها مفروقة من المنتصف ومرتبّة
 بتجانس هندسي جميل. أمّ كانت تصعق الجميع بتسريحاتها!..
 بعد إتمام المدرسة سجّلتها الاما في معهد الاقتصاد الوطني. لم تكن هي ترغب
 البتة الدراسة فيه، لكنها كانت بنتاً محبة، لم تستطع أن تقبل حدوث صدمة للاما.
 وأخيراً، تفجّرت أبلى مأساة، كل كلمة فيها ليست كلمة؛ بل وعاء مملوءاً
 بدموعي. حين كانت في زيارة مشرفها العلمي المستقبلي، صديق الاما، دخل شاب
 اسمه يورا يحمل بعض الأوراق للتوقيع، والنقط بلباقة عصا سباق التابع للحب
 المفترس. حينها كان ما يزال عامل مخبر، منظفاً جيداً حاد البصر لأنابيب الاختبار.
 لكنني أنا أول من لاحظته في المعهد، أما التي وقعت في حبه فوراً، وبالنضرة
 القاضية. لكنها حجبتني عن يورا قبل أربعة أعوام سجّل صورتها رسمياً في قلبه
 الملتهب، دون أن يسمح لي بالدخول حشر في الزاوية الأكثر ظلمة من أذنين قلبه..
 هي! عقتي الوحيدة والمؤيدة. الصخرة اللعينة التي تحطمت عليها آمالي إلى
 شظايا. لا أستطيع، خلصوني، أنقلوني من الوجود معها على كوكب واحد! كل مرة،
 حين أرفع سماعة الهاتف الذي يرن، أحلم بسماع نبأ فاجع. هذا يكفي. نقد صبري!
 لكن ما الذي يمكن أن يحدث لها؟ إنها تراعي قواعد المرور بدقة. وهي لا
 تتجول في الأزقة المعتمة والمرببة حيث يتواجد قطاع الطرق. إنها تمارس التمارين
 الرياضية كل صباح، وتخصص وقتاً لمزاولة الرياضة. إنها لا تصاب بالرشوحات
 ذات العواقب الوخيمة. حتى إنها لا تتعرف إلى موظفة قسم التسجيل في مستوصف
 المنطقة إذا التقتها مصادفة. إنها تتغذى على طعام صحي ولذيذ مخصص للعاملين
 في مخزن الأغذية، ثلاثة رقباء من اللجنة الصحية هم طلابها بالمراسلة. وهكذا لا
 يهددها التسمم بالمواد الغلثائية الرديئة.

إنني أنا التي على عجل دائماً، ولهذا السبب أرمي في فمي ما يصادفني. أنا التي
 لديها التهاب معدة، وكل شهر ألتقط زكاماً جديداً.

ليس لدي وقت للتمارين الرياضية الصباحية، فأنا أبقي في السرير حتى آخر دقيقة، بعد ذلك أنطلق من نقطة الابتداء، وجميع الأعمال الصباحية التالية أقوم بها جرياً، مثل عداء الماراتون الذي يخطف من يد شخص ما كأس عصير ورقية، يشربها شارقاً ومقيضاً، ثم يرميها بجانب حاوية وهو يواصل جريه... بعد خمس دقائق تبذلني فتحة مترو تحت الأرض، أطير على قمة موجة الركاب إلى المقطورة المكتظة، وألتصق بقوة بظهر شخص مغلف بفرو خروف ننته.

يجب قتلها.

هذا هو المخرج الوحيد، وإلا لن تسنح لي رؤية يورا أبداً، كما أنني لن أدرس في السوربون، ولن أرسم اللوحات الجدارية في كاتدرائيات ميلانو. خمس محطات كاملة أستطيع خلالها أن أفكر بهدوء في القتل. لم أكن أنقذ الرماية، لكن هيئة جمعية الدفاع المدني صاحبة النظر، فتحت بلطف أبواب حقول الرماية على آخرها لأجل أمثالي. كل يوم بعد انتهاء عملي أنسلل إلى واحد منها لأحوك نفسي إلى قناسة. وأنا أغير حقول الرماية دائماً حتى لا أصبح مألوفة. لدي مظهر يسهل حفظه: مشية مخشبة مثل بيدق شطرنج؛ ظهر مقوس من أعباء المعاناة، ووجه منفرد قليل الحياء.

المسألة رقم اثنان: السلاح. من المؤسف أنني لن أستطيع اختياره من المخزن على ذوقي الخاص! لكن القدر كان متعاطفاً معي مرة ثانية؛ إنه متعاطف معي دائماً في صفائر الأمور. جازنا الجديد تحت صياد. إنه شخص متقدم في العمر وذو منظر كئيب له عينان سوداوان فارغتان مثل سبطانتي بارودة مزدوجة. لقد أدخل في سجل الحيوانات النادرة عشرات المخلوقات بلا شفقة، وهو يتابع كل يوم أحد مطاردة ما تبقى حتى الملجأ الأخير. من المحتمل أنه يمؤض بهذا عن إخفاقاته في حياته الاجتماعية والغرامية.

لا أظن أنه سيعيرني سلاحه بمحض إرادته. سيكون علي سرقة، والسرقة لن تكون بالسبة إلي أكثر من أمر تافه. في البداية أتصرف إلى اسمه، ثم أبداً تحيته بشكل موح. وسرعان ما سيحاول التعرف إلي، وحين نلتقي سيكون هو السابق في وضع قناع تاليا (إلهة الكوميديا - المترجم) على وجهه الحزين. وحينئذ سأنتقل إلى المرحلة التالية. سأبدأ الاهتمام بتفاصيل حياته. سيفريه أن شخصاً من الجنس الآخر أصغر منه بمرتين يبدي نحوه اهتماماً زائداً. بعد ذلك ستأتيني دعوة للزيارة.

سأذهب إليه برداء عريض أتحرك فيه مثل قلم رصاص في كأس. ومن الداخل سأخيط فيه أربطة لأجل السلاح، إنه اختراع السيد راسكولنيكوف طب الذكر (بطل رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي). سأفحص المكان لأرى أن السلاح موضوع على الخزنة، وبجانبه توجد علب الطلقات.

سأغض نظري الطماع وسأقول له: «المكان عندك مريح. لكن لأجل التساغم التام حضّر لي قهوة. سأعلمك! اسكب أربع ملاعق بن في الماء البارد وسخنه بهدوء حتى يغلي وأنت تحركه بالمعلقة دون توقف. إياك أن تبتعد ولو لثانية، يجب الترسّد للرغوة وإطفاء النار في الوقت المناسب. الرغوة هي أطيب شيء!».

بعد هذا سيتوجه السفّاح إلى المطبخ، أما أنا فسأنتشل السلاح من غمده برباطة جأش، ثم أدخله في الأربطة تحت الرداء، وأضع ثلاث طلقات في حمالة الصدر، وأصبح لصاحب البيت:

«أظن أنني لم أغلق باب منزلي. سأذهب لأتأكد، وسأعود في الحال!»، وأحمل الغنيمة إلى منزلي.

لن يكشف الجار فقدان شيء قبل أن يحين ثانية موعد ذهابه لارتكاب جرائمه، لكنني سأعيد له السلاح بالراعة نفسها قبل يوم الأحد.

سوف أطلق عليها النار من العمارة المقابلة غير المكتملة الشام البناؤون غادروا العمارة قبيل عصر الفضاء، ومن المستبعد أن يعودوا هذه الأيام. سأكون هناك حين بزوغ الفجر، سأصعد إلى الطابق الثاني؛ سأنكب على كوة النافذة، وأصوب إلى مدخلهم، وسأنتظر بمتعة النهاية المحتمة.

هاهي عمارتهم تستيقظ. تفتح النوافذ الواحدة تلو الأخرى. وهما كذلك يستيقظان على فراش الزوجية اللعين. ما أن تفتح عينيها حتى ترى ما لا تستحقه، ما هي غير جديرة به، لكنه المشهد الأكبر روعة في الزمان والمكان: إنها سترې يورا، المدلل، الحقيقي، الذي لم يدفن بعد في ثياب العمل، الذي لم يفتح بعد شفتيه الراعيتين لكي يشتكي أنه لا يوجد في المعهد اختصاصي واحد كامل القدر، ولذلك اضطر أمس للتأخر ثانية في المخبر حتى منتصف الليل، ثم عاد إلى المنزل وهو يحمل شلى عطر «فترتي» الذي تترشّش به سكرتيرة رئيس القسم. هي أيضاً لم تقل له أية كلمة بعد، ولن تقول، لأنها عالية التهذيب ولأنها قادرة على أن تغض الطرف بفروسية في حالات اللاجدوى.

إنها لن تبقى مثلي في فراش الريش حتى الثانية الأخيرة، بل ستهبّ بخفة من مضجعيها، وتنزلق إلى غرفة أخرى، وتبدأ تلوح بأطرافها وتلوي عمودها الفقري بشكل حلزوني. وكما تحفظ ربة المنزل الجيدة البندورة والخيار للشتاء تحافظ هي على خصرها. بعد ذلك تسرع إلى المطبخ وتبدع تحفة طهي عبقرية. لا بأس، دعوها تتمتع بآخر وجبة طعام في حياتها بصحبة يورا، وبعد هذا سأتصرف معها كما يجب. أنا أنتظرها على خط النار وأسائي تصطك من البرد في لحن عسكري. سأنظم تدريجياً بالثلج الذي يندفع من النافذة الجوفاء، وأنفضه من وقت إلى آخر من على كفيّ بيدي اليسرى، فيدي اليمنى تسمت بثبات على الزناد المرفوع...

... السلم الكهربائي يصعد بي من المترو إلى صباح قارس. أقطع الطريق مهولة بين وسائل المواصلات التي تتوقف مذبذبة، وأصعد الدرج الحلزوني مجتازة المنعطفات بالدخان، وأركض عابرة الباب ثم ألتصق بمكان في العمل.

خلفاً لها، أنا لا أزرق ما هو عاقل وطيب وثابت في نفوس طلاب الدوام المسائي وطلاب المراسلة الذين يعملون في مستودعات الأحذية وأدوات الزينة. أنا لا أطيق تحمّل هذا المعهد. وبالمساسة أنا لا أحب أن أزرق؛ بل أن أحصد، ونفسي مبالاة إلى الشعر والفنود. أما أعمل في مهني المحببة التي حلمت بها منذ الصغر وهي الزخرفة على الخزف طوال اليوم أرسم على الفناجين والأطباق مستوحية صور يورا. يورا يشرب القهوة في الفراش، يورا يغيّر العالم من منخبره، يورا على كرسي مدير المعهد، يورا يتسلم جائزة نوبل. وحتى إذا حرموا يورا المسكين من هذه الجائزة؟ فإن العالم مع ذلك سيعرفه وسيحبه وهو يرى صورته الرائعة على طقوم الشاي.

رسمت عينيّ يورا وشكله في عينيّ، وخططت بقلم بنيّ شفهيّ، وأطلعت زملائي على تسع وتسعين بالمئة من مشكلاتي، وبهذا أستغرق في العمل.

... هاهو باب المدخل يفتح على آخره، وهاهما يخرججان. لقد دسّت يدهما بقفازاها الشامواه تحت مرفقه بدون تكلف، وهما يتوجهان إلى الموقف، وأنا لا أفلتها من الشعيرة. لكن يورا أقرب إليّ منها، إنه يسير من الجهة اليسرى لأن يدها اليمنى تحمل محفظة متنفخة تتجول معها في التاكسي وفي العمل، فيها رزمة أوراق مذكرات قرأتها بالورب ووضعت عليها الكلمة السحرية "تاجع"، إضافة إلى بحث علمي سميك لمشرفها العلمي، وكتاب مكتبها وسريرها، ومطربان لأجل القشدة. لا

أستطيع إطلاق النار! دموع اليأس تتجمد على وجنتي. أطبق بأسناني على الطلقة الاحتياطية مثلما تطبق الخياطة على الدبوس، أنظر إليهما بصمت، وهما يسيران في الشارع بدأ بيد، ويتوليان في زحمة العابرين...

ما هذا الهلس! لن تكون الأمور على هذا النحو. يورا، بوصفه فارساً حقيقياً، سيفتح الباب وسيمردها أمامه، وأنا بلمح البصر سأضغط على الزناد. وحينما سيخرج في إثرها إلى الشارع سيكون الخلود قد تكشف لإنظارها. وقريباً منها ستسقط المحفظة بمطربان القبضة المكسور الذي ستفرز شظاياه بتلذذ في البحث الممل للمشرف العلمي.

ستهمس بكلمات مسموعة بالكاد: «وداعاً يا حبيبي، أتمنى لك السعادة. تزوج أدا...».

وأدا تعني جهنم وهو تصغير لاسمي الكامل «بنة جهنم». ستكون هذه هي كلماتها الأخيرة، وسيهرول يورا إلى العمارة غير مكتملة البناء... هراء، إنه سيندفع إلى الهاتف لكي يطلب الشرطة والإسعاف. والآن أهم شيء هو اللحاق بالقفز داخل الترولكي باص لكي لا تقتفي الكلاب أثرى. لكن أسلحة الصيادين مسجلة من الطلقة سيحددون الميار وسيقعون على جاري، وبعد علي.

كلا، السلاح الناري يشكل مخاطرة كبيرة. ميديا كانت أكثر نباهة بكثير. سأفعل مثلها، يجب الحصول فقط على سيانور البوتاسيوم أو حامض البروسيك أو الزرنيخ. سأذهب لزيارتهم، وبدون أن يلحظني أحد سأدس لها سمّاً في القهوة، و.. تم الأمر. ولكي لا تمزق الشبهات المريعة روح يورا الهشة، الأفضل إرساله لفترة في مأمورية. سأحضر في حين تأخذ دوامة الطرقات البعيدة يورا، سأدس لها في القهوة سمّاً، والأرض ستميد تحت قدميها. بعد ذلك أغسل الأواني، وألبس قفازين، وأشغل المسجلة. أقف عند باب الشقة وأقول بصوت عال كلمات الوداع، وأطلب إبلاغ يور تحياتي، ثم أذنل بصوت خافت وأنصرف. صوّت المسجلة سيمتّع أذان الجيران ساعة أخرى بعد خروجي. أنا إذاً خارج الشبهات.

سيعود يورا بعد أن يستدعوه بريقة لحضور مراسم الدفن. سيكون بلا سلوان وبعد أسبوع سأفتش عنه في المنزل لأجده طويل اللحية ضامراً وشاحباً من الأسى

سأنت في الحياة، وسأشاركه وطأة الحرمان، ومثل كارياتيد، سأضع كفيّ رهن أعبائه الاقتصادية. بنفسى سأخذ بيده، ويقبّه...

... أنا أنتظرها، أتمشى مكتبة في الحرم الخاوي لمعهد الاقتصاد الوطني. ها قد مرت ساعة كاملة وهي عند مشرفها العلمي. سنتأخر على حفلة عيد الميلاد. مشرفها العلمي بدين قابل للإصابة باحتشاء قلبي، وهو ذو طابع قاس مثل مقعد حديقه، وله نبرة انفعالية في صوته. إنه يتوق إلى الحلول في نفسها مثلما يحل في شقته، يلبس جبة منزلية وخفين، ويستقر في كرسيه، ومن هناك يعطيها توجيهاته القيمة. إنها لا تتحمل مشرفها. تستثيرها ابتسامته المصطنعة على وجهه الممجون من عصيدة السميد، وشيء من مربى التوت يصبغ خديه. لكنها خلافاً لي لن تقول له أبداً:

لعل ستهي حديثك أم لا، أيها القرن المجوز؟ ليس عندي وقته سأتاخر على حفلة عيد الميلاد، ينتظرنني يورا وفطائر بالفطير!

كلا، إنها تستطيع أن تضبط نفسها. إنها تذكر أن المشرف صديق أمها، الذي قدم لها مكان شخص آخر في الدراسات العليا عرفاناً بالجميل مقابل مبلغ زهيد بالعملة الصعبة. ولهذا السبب تستمع إليه باحترام، حانية رأسها الملانكي. أما أنا فأتسكع منتظرة في الممر.

وأخيراً نفذ صبري، اندفعت مقربة من مكتب رجل العلم، أطقق مفتاة بكلميّ حلثاني على الأرض الخشبية. سأقتحم المكتب الآن وسأربها قبضة ثقيلة الوقع، بعد ذلك سأظاھر بأني أخطأت الباب، وأعتذر للعجوز بمعاملة. باب مكتبه منجد بجلد فاخر، إذا اقتلعت يمكن خياطة معطف جلدي ممتاز منه، لماع، صركر، آخر موضوعة، له شق طويل من الخلف يفتح مصادفة في كل خطوة من خطواتي فترتعش قلوب الرجال الساترين خلفي.

أفتح إيهامي وسبابتي مثل فرجار جاعلة بينهما ديسيمتراً واحداً، وأبدأ بقياس الباب. المهم أن يكون في كل درفة فُتران. الباب مرتفع لا أستطيع بلوغ أعلاه. أسحب من القاعة الفارغة كرسيّاً أصعد عليه وأكمل القياس. لو - لا - لا أنا أتصور كيف سيتابعني يورا بنظراته، وسيفهم أن حياته كلها - بصرف النظر عن المجد الباهر

ونمط الحياة الدخيل - كانت ولا تزال، وستكون، إنلاماً عظيماً، لأنني لست فيها. سيغلي في أعماقه حب ملتهب ومخلص. دقيقة أخرى وينطلق في إثري... وهنا بدأ الكرسي اللعين فجأة يترنح تحتني، ويطحني على الباب الموارب لمكتب المشرف. أطيّر إلى هناك مثل قذيفة مدفع حديدية، وأنهال على الأرض بدوي يفوق الوصف. يا لها من سقطلة!

أنا من الفزع لا أشعر حتى بالألم. تبطحت على الأرض، مصابة بالصمم، متكومة ومنمضة العينين، أترقب في هلع المواصف والصوائق التي ستفجر فوراً فوق رأسي التعس المصاب... لكن يا للعجب، يحيط بي سكون مطبق. فتحت عيني قليلاً بقلق وشخصت نظري إلى أسفل القاعدة العالية التي وضع عليها التمثال النصفي للمشرف في ستره مخملية شبابية، ومربطة عنق مثل سمكة تتلألاً حراشفها. والأكثر غرابة أن التمثال النصفي بدا كأنه لم يلاحظ اقتحامني المدوي لمقره الفاخر. على كل حال المعجوز ثقيل السمع، لكن العجيب تماماً أنها هي أيضاً لا تلاحظني! لقد جلست مرتاحة في مقعد تهز رجلها لكي يلاحظ المشرف من كل بد كمال أطرافها السفلية، وهي تبسم لحاميتها بخجل. العبارة الأولى التي تسربت إلى أذني اللتين بالكاد تستعيذان السمع ثانية، بدت لي كذلك غريبة بعض الشيء. بدلت أن يشير إلى الأخطاء في إحصاءات الفصل الثاني قال لها التمثال النصفي للمشرف:

هنا هذا السوار المثير للاهتمام! ناوليني إياه لأتأمله. أنا مثل المعقّق ألتقط بمنقاري كل ما يلصق. يأخذ بيدها وهو يضحك، ويمعن النظر في المعصم المسوّ، ويسألها: عديدة الزواج، أليس كذلك؟

قالت ضاحكة: قرأت الدراسات العليا جعل من يورا محباً وواهباً للقيم المعنوية فقط. هذا جلبته لي الاما من الهند.

سألها المشرف ناسياً الانفصال عن السوار: بالمناسبة، كيف حال الاما الأكثر بهاء؟ جميلتنا العفريتة السابقة؟ لقد تخلت عن كل فتنها لابنتها...!

«لا يجوز إطرائي، ديمتري بتروفيتش، أنا سريمة التصديق. أصدقك وأبدأ بسلب عقول الجميع. وأنت أيضاً لن أراف بك!». تضحك دون أن تلاحظ أن حاميتها ما يزال يحتضن معصمها.

قلت بصوت عالٍ وأنا أجمع من على الأرض أعضائي المدماة التي تولمني: صامحوني، لقد أخطأت الباب، ظننت أن البوفيه هنا. لكنهما لم يسمحاني ولم يلاحظا احتجائي الوداعية.

«يعني، أنت مستعدة ألا ترأني بي، وأن تدوخي رأسي المكمل بالشيب؟»
قالت بفتنة ودلال: «بنات الجميلات المفريتات عديمات الشفقة. إنها الوراثة، ما باليد حيلة...» وطرحت من على كتفيها خصل الشعر المتصلة بالبيريوكسيد صرخت: «هيه، أتعلم. أنا أخطأت الباب. اللعنة!»
أمسكت رأسي، متعينة الاقتاع أنني لا أرثدي قبعة الإخفاء وتلمست الورم الكبير فوق أذني اليسرى.

قلت بغضب: «ذهباً إلى...» وخرجت إلى الممر مزلة المبنى بصفق الباب. بعد عشرين دقيقة خرجت هي، واحترامها للمشرف يسدل على وجهها مثل خمار.

«اعذريني. لقد ناقشنا الفصل الثاني فسيباً أنفسنا. هيا، هيا بسرعة، وإلا فإنهم سيلتهمون كل شيء حتى غطاء المائدة، ولن يتركوا لنا شيئاً».

حملنا (التولولي باص) البارد عبر سلسلة مكفهرة من الضواحي المتاخمة. وعند أحد المنعطقات لم أتمكن نفسي. سألتها لسانى اللعين: «ماذا لم يذهب يورا معنا؟»
كم كنت أتمنى لو أنها قالت: «إنه سيأتي مباشرة إلى هناك». لكنها قالت: «لقد قرر الاسترخاء في المنزل، واختلق لنفسه حرارة مرتفعة».

تجمد أنفي الملتصق بالزجاج في قنوط. لن أرى يورا! وبدلاً منه سأفترج على ثلة من الأكوئين التافهين، يلتهمون، يتمطقون، يفرعون بالمشروبات، يروون بأفواه مليئة نواذر قديمة، ليتهم يشرقون بأحاديثهم البذينة!..

ها نحن ننضم إلى الحفل. ضجيج جهنمي: تزعم الموسيقى، تنثر مقاليات الفطائر وتنفث الزيت، تلعلع إيقاعات أواني الخمر المتثقلة، تصر الشوكات. تحدث فرقة فطير سداة من فوهة زجاجة شمبانيا، وتنطلق بدقة عبر النافذة إلى الفضاء.

إنها تضع تفاحة على سبابتها، وبضربة واحدة من قبضتها يطير نصف التفاحة إلى الجانبين مع صوت خشخشة التفاح. هذه الحيلة علمها إياها طالب مسائي، وهو مدير مخزن «الفواكه والخضار». إنها فاتنة، وكالعادة تثير إعجاب الرجال، ولأسيما قريب صاحبة العيد المبجل، ذي الوجه المجمع مثل لوح الغسيل، الذي ببساطة

يسمي نفسه إيفغورخا. إنه يلتقط بلباقة نصف التفاحة ويمضغه بحذر بأسنانه الاصطناعية. والنصف الآخر من التفاحة كان من نصيب سيريوجا الذي يقرّون بأنه نبيه المائدة؛ مع السلطات يسخر بشكل مقبول، ومع الطعام الساخن يسخر بشكل ماحق، والآن يطبع بحنية على خدها ثغره المخمور والشبعان الذي على شيء من الخدر بسبب الشبع.

أنا وإياها نتلاقى بعيوننا في مرآة على الجدار. حول رقبتها التفت يد سيريوجا مثل ثعبان مروّض. أنظر إليها ببعض الكره، فتد علي بابتسامة تجرد من السلاح. أصبّ في الكأس فودكا على الشمبانيا، إنه كوكيل «اليوم الأخير لبومبيا»، وأشربه جرعة واحدة. تتحول أحشائي إلى فرقة غناء ورقص. أنتظر بلهفة فطائر الفطير. بما أنه لم يكتب لي التمتع بتأمل يورا، فلتمتنع معدتي على الأقل بالأكلة المحببة.

أهرب من الضيوف ببعض العبارات بالإنكليزية، وأحد نفسي في جوف كتيب لتروولي باص بارد. أوصلتني الحافلة إلى شارع يبدو لي مألوفاً، لكنني لا أستطيع تذكر اسمه بأي حال. أنهادي على الإسفلة المغطى بالحديد وأسقط قرب عمارتهم، وهكذا طار كمب حذاتي. التفتتته ورحت أعرج بعنقة عارمة. فوق - تحت فوق - تحته وكأنني على أروحة، قرب الدكان الذي يعط في سباب شوي، ذي الدائرة الحمراء - الزرقاء فيبسي كولاً، قرب العمارة غير مكتملة البناء في الجانب المقابل...

عرجت حتى مقعد أمام المدخل، ثم تهاويت على فراش ثلجي. العمارة نائمة. إنهم ضحايا الحضارة المساكين! لقد استشقوا كثيراً من غازات عوادم السيارات، فتشجرت أرواحهم. سأبقيهم لهم الآن بالثلج. أقذف قبضة ثلج في نافذتهم، لكنها تتناثر قبل أن تصل إلى الهدف.

أقوم، أعبر إلى الطرف الآخر من الشارع، وأنا أعرج بصعوبة. أقرب من العمارة غير مكتملة البناء المدفونة تحت الثلج والصمت. أصعد الدرج وأنصق بكوة النافذة. أضرم أصابعي على شكل سدس، أطلق ثلاث طلقات على باب مدخلهم، ثم أغني نشيد النصر من أوبرا هايدة.

إنها تنتظرني في الأسفل بأناء. أغلق فمي، أنزل الدرج، وأغادر العمارة غير مكتملة البناء إلى الأبد.

نصعد إلى شقتهم يدأ بيد. أرمي معطف الفرو على الأرض، أمزق محابس السحابات في فردتي حذاتي اللتين أقدفهما في اتجاهين مختلفين. تضع هي حذاتي على رف الأحذية بصمته ومعطف الفرو يطير حتى السقف ويحط على المشجب. أتلمس الجدار، أضغط المفتاح الكهربائي وأضيء الغرفة. يورا نائم متمدداً على الأريكة، وبجانبه رواية بوليسية للفرنسي سيمينون مفتوحة حتى منتصفها. ألمس جبين يورا، حرارته عادية تماماً! يصحو يورا من لمسة يدي. يقول وهو نصف نائم: «هذه أنت؟ شربت مثل الكلبة، أما أنا فلا أجد من يقدم لي الدواء».

قلت بخشونة: «لقد وصلت بعد انتهاء الفطائر بالفطر. إذا كنت تريد أن تمرض مرضاً غريباً - امرض، لكن لا تشركني فيه، فماذا لو كان سارياً وله عواقب وخيمة؟».

قالت هي: «الآن سأغلي لك الحليب مشربه مع العمل، لعله يخفف عنك»، وانطلقت بسرعة إلى المطبخ. أرمي الرواية البوليسية غير المنتهية على الأرض، وأجلس على الأريكة بجانب يورا.

أقول: «ما كشف لك الآن سرأ رهيباً، سرأ مخيفاً! لقد كنت أخمدك أربعة أعوام كاملة. لقد تظاهرت أمامك أنني هي، وفي حقيقة الأمر أنا هي أنا! لقد سمعت أن أكونها، يا الهي، كم سممت! أنا لا أستطيع تحمل معيشتنا. أنا أكره المشرف. هل تسمعي أم لا؟». أهر يورا من كف. «أشعر بخدر في يدي، وأنا أضع علامة النجاح لمختلف البلهاء الذين يتكاسلون عن فتح الكتاب. وسأبصق على الدراسات العليا. أريد أن أكون فتاة. افتح عينيك!».

فتح يورا عينيه لدقيقة، فشمرت من وطأة نظرتي وكانني زر سقطت بالفسيل من غطاء وسادة في فلق.

خففت حدة كلامي بعض الشيء: «لقد قبلت سير يوجا، هل تذكره ذلك الذي يحكي دائماً نواذر قديمة؟ وأنوي اللقاء به إن لم تكف عن مغازلة غلاية قهوة المشرف. أنا لا أريد العيش هكذا. لا أتحمل أكثر ولا دقيقة! هل سمعت؟».

يقول يورا وهو شبه نائم: «لم أسمع. توجد في أذني موسيقى دائمة. حرارتي مرتفعة، وأنت عدت ورحت تزعقين. هل أستطيع أن أمرض يهوء؟».

وفجأةً ألاحظ بذعر أن جسدي يصبح شفافاً. من خلالي أرى الأريكة التي أجلس عليها، وزخرف المفروش المغطاة به يصبح أكثر وضوحاً وجلاء. أبدأ بفقدان خطوطي المحيطية، أصبح أصفر، أصفر، أصفر... وأخيراً اختفي تماماً. وبالمقابل تغمق هي بقوة في المطبخ بالطناجر والزجاجات. هي!

قناعي الرائع في الكرنفال، جلدي الحليم الأشقر الذي اتبعته فجأةً وسرق جسمي بغير.

ستدعم هي الآن صحة يورا العليلة بالحليب والعسل، وستفور إلى جواره، لكي تستيقظ صباحاً، وتمارس التمارين الرياضية. ستأخذ محفظتها وفيها البحث العلمي للمشرف، الذي لم تخرجه منها قط، وستطلق إلى المعهد. فلن تخاف أحداً بعد الآن. ■



ابطال الرواية الكفقيون (*)

ت: د. هاسم المقداد

تتفق جميعاً على أن كاتب الرواية أو القصة يستعير من الواقع أشخاصاً وأحداثاً بعيداً صياغتها وفقاً لملكاته الإبداعية يعبر اسم شخص عرّفه ويصيف إلى شخصيته سمات تحول دون التعرف إليها، حينما يتحول قدرها إلى شخصية روائية أو قصصية.

لم أطلع شخصياً على تجربة من هذا النوع في أدبنا العربي (هذا لا يعني أن مثل تلك التجارب غير موجودة)، بمعنى أن يقوم باحث بتقصي حقائق بعض الشخصيات الروائية في رواية معينة، ربما لأسباب تعود إلى نمط حياتنا الاجتماعية والثقافية التي تمنع في كثير من الأحيان، إن لم يكن دائماً، إجراء مثل هذا البحث ولنا في تجربة الروائي السوري معلوح عزام نموذجاً صارخاً على ما نزعهم.

الباحث الفرنسي باتريك بينو، غاض غمار هذه التجربة في كتابه هذا الذي ترجمناه إلى العربية ونعيد صياغته (إعلاده كما يقال). فغاص في كتب التاريخ والمحفوفات باحثاً، متقصياً حقيقة بعض الشخصيات التي ملأت عالم الأدب وشغلت ناسه منذ القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا مثل: جوليان سوريل، بطل رواية ستانداك الأحمر والأسود، والسيدة

(*) ترجمة بتصرف لقسم من كتاب Patrick Pesnot : Inconnus célèbres منشورات Albin

«بوفاري»، راتمة غومناف لوبير الشهيرة، وكونت مونت كريستو للروائي الشهير ألكساندر ديما صاحب ثلاثية «الفرمان الثلاثة» التي عبرت الحدود وعلقت في أذهان الكثيرين منا. يقوم الروائي بوضع قارئه في لب الشخصيات بعد أن يقوم ببعث الحياة فيها تبعاً لأسلوبه الخاص. ومن خلال معجزة الكتابة نستمكن من النفاذ إلى روح إبداع الروائي. شخصيات عاشت على هامش المجتمع، تعود إلينا على شكل أبطال تسابع تطور حياتها، نبكي لها، أو نشفق عليها، نلعنها أو نلعن من تسبب بشقاها. هنا تكمن عبقرية الروائي الحقيقي الذي يستمير من أحداث عصره لحمة حبكة الروائية، لكنه يبقى حراً في عملية البناء والسرد.

١. عصر الانتقام

رواية : كونت مونت كريستو لألكساندر ديما

في فترة حكم التحديد Restoration ثم في فترة لوي فيليب، كانت الشرطة شائعة كما تشهد على ذلك عدة مؤلفات، **أولها مذكرات فيدوك (1828)**، إضافة إلى كتاب «تاريخ شرطة باريس» لهوراس ريسون Horace Risson (1844) بين هذين التاريخين، أي في عام 1838، قام الناشر الفرنسي المعروف، لوفيسور Levasseur عدة بنشر أجزاء من مذكرات مأخوذة عن وثائق شرطة باريس التي بدء بتدوينها منذ القرن الرابع عشر وحتى أيام مؤلفها Jacques Peuchet الذي يعد شخصية مثيرة للفصول. ولد هذا المحامي في باريس عام 1758 وانخرط في سلك الشرطة منذ بداية الثورة الفرنسية. بعد أن أبعد عن هذا السلك، بسبب ما قيل عن أفكاره المؤيدة للملكية، أعيد إليه في عام 1815، وعهد إليه أمر الإشراف على قسم محفوظات الشرطة. وبقي في عمله هذا، حتى أخيل على التقاعد عام 1826، مهيماً على رفوف ذلك القسم وسيد المطلق. ومنها اقتطف الأسرار الكبيرة والصغيرة، واكتشف أموراً مجهولة، وجمع وقائع متنوعة منسية في أجزاء مختلفة من كتابه الهام الذي أشرنا إليه.

في ذلك الوقت كان ألكساندر دوم، الكاتب المعروف بشراسته الأدبية، يبحث عن موضوع رواية يسعى لإيجازها بسرعة بسبب ضغط الناشرين عليه وتراكم الديون. قرأ ديما مذكرات بوشيه. وأثناء قراءته للمجلد الخامس، طوى زاوية صفحة يبدأ بها فصل من عشرين صفحة يحمل عنوان «الألماس والانتقام» ثم نسي الأمر.

بعد خمس سنوات، جاء أحد أصحاب المطابع واسمه بيتون ليقوع معه عقداً يلتزم ديما بموجبه بتأليف كتاب جديد يحمل اسم «تطبيقات عن رحلة في باريس». بقي ديما

في بيته أربعة أيام لا يخرج منه وبدأ، بدون أية حماسة، يبحث في مكتبته ليستلهم مما لديه من كتب مادة لتحرير الكتاب المطلوب. بعدها ذهب إلى الناشر ليضع بين يديه بضعة أوراق ويبلغه بصوت مدوّ: «ستستلم كتابك خلال فترة قصيرة». زم الناشر شغتي بينما كان ديما يتابع قوله: سأقدم إليك ما هو أفضل من قصة السفر. في هذه الأثناء كان الروائي يوجين سو يحقق نجاحاً باهراً بفضل روايته: «أسرور باريس» (نشرت سلسلة). وسرعان ما أدرك صاحب «الفرسان الثلاثة» أن هذا هو مفتاح النجاح الحقيقي. وتكسب على كتابة الرواية بأقصى سرعة، وكان ذلك من حس حظ الناشر والسبب وراء ثرائه.

كان الكساندر مشحوناً بالفكرة، لاسيما وأنه سيد هذا النوع من الروايات المسلسلة التي تحبس أنفاس القارئ وهي تنشر في الصحافة علداً بعد عدد. وتصور أنه قادر على تجاوز أوجين سو، لاسيما وهو الأعظم والأشهر، وصاحب شهية لا يضارعها سوى الدغاة للإتفاق! لكن لا بد له من موضوع.

لمعت الفكرة في رأسه على الفور!

لماذا لا يعود إلى التفكير بمذكرات بوشيه التي قرأها قبل خمس سنوات؟ وما الذي يمنعه من ذلك! أحس ديما بأنه يملك بطرف قصته وسرعان ما استدعى ماكيه، مساعدته وشريكه وحابك قصصه. قام ديما بتلخيص الفصل المأخوذ عن بوشيه، وقال لصاحبه هذه حماقة غير معقولة، أليس كذلك؟ لكنا سوف نصح هذا الموضوع، أي موضوع الانتقام. وأطلق العنان لخياله: سنكتب عن مفهوم القوة الشاملة بل ماكيه! فكرة قانون القصص، إنه موضوع أقوى من موضوعات الحب أو الطموح. كان على ماكيه أن يتفن البناء والبحث عما يلزم من الوثائق. لأن الكاتب فكر فوراً بكتابة رواية تاريخية كبيرة. لوحة ضخمة ترسم المجتمع في عهد لوي - فيليب وتفضحه. هذا المجتمع الذي يتمرغ في الكسب المالي السهل وفي الفساد لكه جعل الأحداث تجري في عهد التجديد لأسباب معروفة. وبالاتظار، وضع بين يدي ماكيه ملخصاً لمضمون العشرين صفحة الولدة في مذكرات بوشيه تحت عنوان «الأماس والانتقام». من هنا كان منطلق رواية «الكونت مونت كريستو» الشهيرة.

«كونت مونت كريستو»: الأصل

خلال أحد الأعياد الباريسية في عام 1807، كان الشاب فرانسوا بيكو، الأسكافي الجميل يعيش قصة حب مع فتاة جميلة اسمها مارغريت. خطبها، ثم تم تحديد تاريخ الزواج بعد أن تفاوض مع والدي الفتاة الثريين على مهر لبتنهما، اتفق على أن يكون المهر كبيراً يؤمن حياة مستقرة لفرانسوا وزوجته. فذهب الشاب إلى مقهى متواضع في ساحة

سانت اوبورتين - sainte Opportune، حيث يتردد أحد أبناء مدينته نيم، واسمه جيل لوبيان، ويلتقي فيه بأخريين يأتون من المدينة نفسها بشكل منتظم، وهم: حيرفيه شوبار، غيليم سولاري وأنطوان ألوت. كان الأصدقاء يمزحون ويستحضرون الذكريات ويتبادلون الأنخاب والنكات. وذات يوم، دخل مراتوا ييكو عليهم والثور يعلو وجهه، ولم يتمالك نفسه في الاحتفاظ بسر هذه السعادة، فأحبرهم بأمر خطبته للجميلة مارغريت، ودعا أصدقاءه لحضور حفل الزفاف ومن ثم إلى الحفل الراقص الذي سيليه. شرب الاسكافي قدحاً على عجل.

وانصرف إلى دار البلدية. بقي أبناء نيم لوحدهم وراحوا يعلقون على روعة حظ صديقهم. وحصوله على تلك الجوهرة مارغريت. أردف لوبيان: إنه ليس محظوظاً بجمالها فحسبه بل بمهرها العالي أيضاً.. فجأة غرق في تفكير عميق. هذا المبلغ الكبير هو تماماً المبلغ الذي يحتاج إليه هو لكي يقيم في منزل أحمل منزل يقع في الشوارع العريضة المظلمة بالأشجار. واحتظت العيرة طريقتها إلى عهده رد على هذا أن لوبيان كان أوصل يعيل طفلين ويمشق مارغريت منذ فترة طويلة.

فخطرت ببالي فكرة! قال لوبيان لأصدقائه.

توقفت المناقشات. تغير مطر صاحب المقهى وراح الأصدقاء وهم ينظرون إليه. انطلق لوبيان يقول:

سنقوم بلعبة لطيفة! صديقا ييكو سينكر عيلسا بعد رواجه، لكنني وجدت الوسيلة لتأخير هذا الزواج!

وشرح لوبيان فكرته على النحو التالي: سأذهب إلى مفتش الشرطة وأقول له بأنني أشك في تورط ييكو مع الانكليز، بعدها يتم استدعاء الاسكافي إلى مخفر الدرك على جناح السرعة وبعد استجوابه ربما يتم الاحتفاظ به لعدة أيام، وهو الوقت الكافي لإخافته وتأخير زواجه أسبوعاً. وليس من المستغرب أن يتأخر الزفاف، وسيكون ييكو سعيداً لو تزوج مرة ثانية. التزم الآخرون الصمت. ثم خاطب أحدهم لوبيان: «ألا تظن أنها ستكون مزحة قاسية؟»

وأشار آخر، هو ألوت، إلى أن ييكو قد لا يستوعب هذه المزحة، لاسيما وأن مظهر الاسكافي الخارجي الضحوك يخفي طبيعة قاسية، قد تلغمه للانتقام. يستبعد لوبيان ذرائع أصدقائه الواحدة تلو الأخرى، قائلاً: هيا دعونا تتسلى. ثم لا تنسوا أننا في فترة عيد (كرنفال)، أليس كذلك؟ اتفق الأصدقاء الثلاثة - باستثناء ألوت - الذي رفض الاشتراك بهذه المزحة - على أن يضحكوا ملء أشفاقهم.

أما بالنسبة لرئيس مخفر الحمي فلم يكن الأمر مجرد مزحة، لاسيما وأن أنصار الملكية المدعومين من الانكليز بلدوا بالتحرك في منطقة فاندیه Vendée، بل لوحظت حركة تشقاق في منطقة لانغدوك. وبالتالي لن تتسامح الامبراطورية بقيام اضطرابات تمكسر صفو النظام العام. ولم يعد هناك شك في أن يكون بيكو، الذي تعود أصوله إلى مدينة نيم، هو ممثل أولئك المتأمرين في باريس. وسرعان ما تم إخطار وزير الشرطة سافاري، دوف روفيفو Roviго وتم توقيف الاسكافي الشاب ليلاً بشكل سري، وأودع سجن الدولة في قلعة فينيسترل بدون أية محاكمة. ولم تعرف عائلته أو خطيبته بمصيره. ونسي الناس أمر الاسكافي المسكين بعد أن وضع في عرفة كالميت - الحي وهو يجهل سبب هذا الاعتقال. غير أن القدر حياً له في زنته رفيقاً غير عادي هو خوري من مدينة ميلانو، سليل عائلة إيطالية مشهورة وثرية. أما سبب اعتقاله وحجزه السري فهو معارضته لبونايرت. بعد أن عجزت عائلته في الوصول إليه ومعرفة مصيره، فقد نسبته وتصرفت بأملأكه. نشأت صداقة بين الرجلين المتلازمين. فوضع الحوري الشاب الاسكافي تحت رعايته. وحينما أحس يقرب أجله كتب وصية لصالحه. كان الخوري قد وضع قسماً من ثروته في مدينة هامبورغ، وأخر في لندن والأهم من هذا أنه قد حاضراً من الشعب والماس في مكان قريب من ميلانو أعطى سر الحصول عليه لصديقه بيكو قبل أن يفارق الحياة.

في عام 1814، تم إطلاق سراح بيكو بعد الاعتزال الأول ل نابليون. بعد هذا السجن الطويل والمعاناة المريرة تحول بيكو إلى رجل آخر. فعاترت قسما وجهه ونحل جسمه وابيض شعر رأسه. وأصبح شخصاً لا يمكن التعرف على شخصيته الحقيقية!

توجه الرجل بعد إطلاق سراحه إلى ميلانو، وحصل على كنز الخوري. وأصبح ثرياً بل في غاية الثراء، تقلد ثروته ملايين الفرنكات. عاد إلى باريس بعد أن مر بمدينة هامبورغ ولندن وعلم بعودة نابليون من جزيرة إلبا. وبحذر شديد تصنع المرض وأدخل نفسه في أحد المشافي تحت اسم مستعار هو جوزيف لوشر. بعد نهاية المائة يومه استعاد جوزيف لوشر المزعم صحته بأعجوبة وأسرع بالذهاب إلى باريس، للوقوف على سبب قبض الشرطة عليه في تلك الليلة.

كانت الخطوة الأولى التي قام بها الاسكافي السابق هي التوجه نحو ساحة سانت - لويورتين حيث مايزال المقهى موجوداً، لكن جيل لوبيان لم يعد يديره. وبدأ جوزيف لوشر في البحث والسؤال دون أن يتعرف عليه أحد. وعلم أن القهوجي قد وفق بزواج من عليه مهراً مكنه من الإقامة في أحد شوارع باريس الكبيرة. لكن ماذا عن زوجته؟ تلك الشابة النعيسة التي أبعد عنها خطيبها وهي تستعد للزفاف. ظلت تبكي غيابه طيلة عامين، بعدها قبلت بالزواج من لوبيان.

لم يعد هناك شك في أنها مارغريت مارغريت التي اعتقد أنها خاتمه. وكان جنون الأكم يضاعف رغبته بالانتقام وهو ما يزال متخفياً تحت اسم جوزيف لوشر. استمر باستجواب هذا وذلك. أخيراً أفصح له أحد الجيران في ساحة سانت - لويبرتان عن معلومة ثمينة حيث أكد له: إن غياي غطيط مارغريت المدعو بيكو كانت وراه مزحة سمجة. وحاصر الاسكافي السابق بأسئلته حول معرفته لهذا الأمر ومن أخيره به.

منذ أولى ساعات صباح اليوم التالي استقل لوشر - بيكو العربية المتجهة إلى مدينة نيم بعد أن أسر له ذلك الرجل بأن مصدر معلوماته شخص اسمه أنطوان ألوت، وهو الآن يقيم في مدينته الأصلية. وكان ألوت هذا أحد رواد حانة لويان المرحين المتحدرين من مدينة نيم.

الرجل الذي حظ رحاله في نيم بعد عدة أيام من السفر لم يعد ذلك البرجوازي لوشر. بل رجل دين، يسمى الأب بالديني وراح الاسكافي السابق بحث متخفياً بلباسه الديني عن ألوت فعثر عليه دون عناء وراح يروي له قصة عجيبة معادها أنه التقي في سجنه شخصاً اسمه بيكو. هذا الشخص قدم حلقة لأحد الأثرياء الإنكليز، فأهداه مقابل خدمته ماسة ثمينة، وكلف الأب بالديني بتسليمها إلى أحد المقربين منه القادرين على كشف سر اعتقاله، وأخرج من قفطانه ماسة رائعة ووعد ألوت بقول كل شيء بعد أن يهرقه الماسة. وعرف بالديني - بيكو أخيراً الحقيقة التي لا تصدق.

بعد فترة قصيرة من الزمن، ظهر رجل بهيئة متواضعة وشعر أبيض، وظهر منحني، في مقهى جيل لويان مؤكداً أن اسمه بروسبير، يسعى للعمل كنادل، فتم اختياره إلى صاحبة المقهى، وهي ليست غير مارغريت التي لم تفقد شيئاً من جمالها الباهر على الرغم من تقدمها في العمر. اضطرت مارغريت وتفحصت القادم الجديد. نعم لدينا عمل شاغر لنادل. ترى هل ذكرها هذا الرجل المنهوك الذي لم تراه من قبل أبداً بشخص بعيد وذكرى أئمة؟ طفرت من عيناها دمعة. وفجأة قالت لبروسبير أن بإمكانه مزولة عمله اعتباراً من صباح الغد. كان بروسبير دقيقاً ويطعاً وحريصاً، أي مستخدماً مغالياً في مثاليته. شيئاً فشيئاً راح يتسلل إلى حياة الزوجين لويان الخاصة، ويراقب خفية ابنة صاحب المقهى الأنسة الجميلة تيريز، ذات الستة عشر ربيعاً. وكان لا يوفر فرصة للمرور بالقرب من الطاولة التي كانت تضمه إليها وصديقيه المقربين شوبار وسولاري للعب الورق.

لكن ذات مساء وفي الوقت الذي لم يكن فيه بروسبير على رأس عمله، تغيب شوبار عن لعبة الورق. في اليوم التالي عثر على جثته فوق جسر القنون وفيها طعنة خنجر بقي مغروهاً في الجرح. فوق قبضة الخنجر كتبت عبارة غريبة: **رقم واحد.**

كانت تيريز ذات جمال أخاذ تنرنو إليه الأبصار والأطماع. وعلى الرغم من حرص والدعا وتشده في مراقبتها، غير أن شاباً جميلاً يرتلي أحدث الملابس تمكن من غوايتها والإيقاع بها، وحينما اكتشفت حملها، ظنت أنها غابت عن الوعي. لكن صاحب الحمل، الذي يزعم أنه ماركيز، كان شهماً وأعرب عن استعلاذه لإصلاح خطأ والزواج من تيريز. أراد لوبيان أن يقايض بؤسه بحسن التوايا، لاسيما وأن حماء المستقبل يثري ومعروف. واتفق على الاحتفال بالزواج في أقرب فرصة. وسيكون حفل الزفاف ضحكاً نظراً لوفرة المال. لكن العريس غاب عن اليوم الموعود. وتلقى المدعوون رسالة جاء فيها: اعملوا أن الخطيب إن هو إلا أحد السحناء المفرج عنهم حديثاً وأن الماركيز المزيف قد هرب.

بعد أربعة أيام شب حريق في مقهى لوبيان الجميل. وكادت النيران تلتهم المسكين بروسير. قررت الشرطة أن وراء الحريق دوافع إجرامية لأن النار اندلعت في تسع أماكن مختلفة في الوقت نفسه كان الحادث يعني لصاحب المقهى دماراً وإفلاساً، إذ نوى المالك رفع دعوى قضائية على المستأجر. افتتح لوبيان، مما تبقى لديه من وفر متواضع مقهى آخر، أكثر تواضعاً في شارع سانت انتوان. ولم يبق من بين جميع الدين كانوا يقومون على خدمة زبائنه الأتقيين سوى بروسير. أما صولاري فقد استمر في التردد على صديقه الذي تعود علاقته به إلى أيام الشباب ذات مساء، بعد أن شارك في لعبة الورق وتناول كأساً من الجعة، عاد إلى منزله، وهاك أحس بالآلام شديدة أدت إلى موته بسرعة. اكتشفت فوق تابوته ورقة مغروزة بالكفن كتب عليها: رقم اثنان.

طلعت الفضيحة ابنة لوبيان ودمرت تجارة أبيها، ثم أتى الموت على صديقيه وأصاب المرض زوجته (التي ستموت لاحقاً بسبب الحمى أو الألام)، وغرق لوبيان في اليأس. لحسن الحظ أن ليه أوجين مازال معه. وهو شاب جسور على الوالد عليه آماله الباقية كلها فجأة بدأ الشاب دون معرفة أبيه يعاشر أناساً مشكوكاً في أمرهم. ذات مساء شاركهم في عملية سرقة ترافقت بعمليات تكسير أدت إلى تدخل رجال الأمن، ربما على إثر وشاية من أحدهم. تمكن الشركاء الأربعة من الهرب، وهو ما دعا إلى الشك في معرفتهم بالعملية. وتم توقيف الشاب فقط. وحكم على أوجين لوبيان بالسجن عشرين عاماً.

لإزاء هذه المآسي المتتابة، أحس صاحب المقهى أنه قد فقد صوابه، وتأكد أن هناك من يضمه له الشر ويعمل خفية على ضياعه. والليل على هذا تلك المؤامرة التي راح ليه ضحيتها. لكن من يقف وراء هذا؟ لاسيما وأن المصائب لم تنته بعد. بعد مصيبة أوجين بدأ الزبائن بالابتعاد عن مقفاه فتراكمت الديون عليه، وراح حجاب المحاكم بمضايقته باستمرار. وعما قريب سيتم حجزه على أملاكه. عندئذ قام بروسير الطيب بعمل غير مسبوق حيث وضع مذكراته بتصرف رب عمله لوبيان. ذهل صاحب المقهى لأن صاحب

الهدية شرطها بتسليم تيريز نفسها لها وعاد الكابوس. تيريز، صنيعة، تيريز التي فضحها سابقاً ذلك الأزرع. والآن... سمعت الصبية كل شيء. فاختارت أن تتطوع وتذعن لطلب بروسير في سبيل إقناذ أبيها.

كان لوبيان على وشك الفرق في الجنون فأصبح يتردد على حدائق التويلري كل ليلة وحيداً يجتر يأسه. ذات مساء شتائي يفتيق ظل يرتدي برنساً من خلف إحدى الأشجار ونادى على صاحب المقهى:

الويان، هل تذكر عام 1807؟ السنة التي لرتكبت فيها جريمتك؟

ارتعد صاحب المقهى.. هذا الصوت.. و1807، إنها السنة التي تم فيها اعتقال بيكوا سنة تلك المزحة السيئة. بعدها عثر على شوبار ميتاً بطعنة خنجر كبت على مقبضه العبارة التالية: رقم واحد. إذا كان سولاري رقم اثنان، فهو إذا الرقم ثلاثة؟ وراح الضل الغامض يتهمه بعناد. وكثيرة ما تملكه الرعب لم يعد لوبيان قادراً على الهرب. اقتربت القنصوة من وجهه. وتينت له قلمات مأتوفة. بروسير! لكن حلب هذا الوجه يرتسم، كما بين السطور ووجهه فرانسوا بيكو. وجه رجل مخيف مسكون تماماً بالرغبة في الانتقام. وبشكل فظيع استعرض الأسكاني السابق كل المصائب التي لحقت بلوبيان.

انهم، أنا والويان، من قام بكل شيء، ونعمدت كل شيء، لكي انتقم من الإنسان الذي حكم علي بالسجن لسرق مني خطييتي؟.

أطلق صاحب المقهى صرخة رعب ترافقت مع طعنة سكين كانت تخترق صدره. «أنت الرقم ثلاثة بالويان».

الوداع يا لوشر، يا بالدينو. لقد انتقم فرانسوا بيكو لنفسه. ولكن على الرغم من رضاه عن استكمال عمله أحس بالتعب. ولم تعد فكرة ما يملكه من ثروة واسعة تدخل السكينة إلى قلبه إلا قليلاً. ترى هل للانتقام طعم مر بعد إنجاز؟ رمى بوشاحه في إحدى الأكمام. لكن، في تلك اللحظة نفسها انقض عليه شبح، وخلال ثوان وجد بيكو نفسه مكباً معصوب المينين، ثم محمولاً. ها هو مرتكب الجرائم الثلاثة يجد نفسه مربوطاً بسلسلة حلديدية وقابعاً في غور أحد الأقبية. لماذا؟ ومن؟ و ماذا حصل له؟

أخيراً اقترب من ضياء مرتجف، واكتشف بيكو هوية من اعتدى عليه. على ضوء السراج تعرف على أنطوان ألوت، ذلك الرجل الذي أعطاه الراهب المزعوم بالآديني ماسة مقابل اعترافه. لكن ما الذي يفعله هنا هذا الرجل؟

ضحك ألوت ساخراً. وروى قصته الرهيبة. بعد أن اعترف على أصدقائه القدامى وقبض ثمن خيانتهم، ذهب إلى أحد باعة الجواهر ليقياض الحبر الثمين الذي قلده له الخوري المزعوم. لكن التاجر سرقة، فقتله ألوت من شدة غضبه. بعد أن بدأت الشرطة

بملاحقته حاول العثور على هذا الرالع بالفاض بالسليبي. وعند وصوله إلى باريس بدأ بالبحث عنه. ومن خلال تجواله حول منازل المهاجرين من مدينة نيم انتهى به الأمر إلى فهم كل شيء وتعرف على هوية ييكو.

«الذي تريده مني الآن؟»

«ماذا تريد أوت؟» التفود طبعاً. الكثير من التفود. لأنه عرف أن الاسكاني السابق قد أصبح واسع الثراء.

«بداية ستكونك وجبة الطعام خمسة وعشرين ألف فرنكاً»

زمر السجين وتلوى وحاول تعظيم قيده. لكن أوت بقي ثابتاً على موقفه، جاهلاً أن ييكو الذي استطاع تدبير مثل ذلك الانتقام لم يكن ذلك الرجل الذي يمكنه الخضوع. فالحقد عنده أقوى من القيد والتعذيب والجوع. الحقد أصبح ييكو يهني وجرح نفسه. وتلوث الجرح. وأصيب بالكزاز. تصلبت عضلاته وحفظت عيناه وتشنجت قسماته. وأدرك أوت أنه سيفقد الثروة.

«تكلم!»

لكن الآخر جنّ وأصبح على حافة الموت حتى جنون أوت وانقض على ييكو وقتله. وهكذا وقعت الضحية بدورها ضحية الانتقام.

بعد جريمته الثانية قام أوت بسد مدخل القبر الواقع في شارع سانت روش. ثم هرب إلى تكثرة. في عام 1828 اعترف وهو يحتضر أمام أحد الكهنة أنه قام بتلويين ما قصه عليه. ووقع المحتضر على كل صفحة. بعد ذلك أرسل رجل الكنيسة ذلك الاعتراف إلى دائرة شرطة باريس. وهنا يؤكد بوشيه المشرف على الوثائق بأنه اكتشف هذا النص، الذي قام بنشره.

لاحقاً في كتابه الموسوم: مذكراته.

الرواية بين الاختراع والحقيقة

هل القصة حقيقية؟ أم أنها من اختراع ذلك المشرف على الوثائق؟ جان تولار، أحد المؤرخين المشهورين، قام بدراسة القضية (مجلة إستوريا، العدد 561)، وأول ما لاحظ أنه من المستحيل تأكيد أو نفي قصة بوشيه لأن وثائق دائرة الشرطة قد احترقت في عام 1871 إبان كومونة باريس. بعد ذلك يكشف عن بعض الأخطاء التاريخية. منها على وجه الخصوص، أن سافاري لم يكن في عام 1807 دوق روفينو ولا وزيراً للشرطة.

هل تعتمد ألكساندر ديما التشكيك بحقيقة تلك القصة؟ ليس هذا ما يهم! سواء أكانت ملفقة أم حقيقية، فقد فرضت الحبكة نفسها عليه. الأشخاص والمشاهد تترى.

فراقوا ليكون سيكون ذلك البحار المرسي لي إدمون دقتيس. وحطيت مارغريت مستحمل اسم مرسيس. أما قلعة فينستريل فتصبح قصر إيف... حيث يلتقي يكون - دقتيس بالراهب الإيطالي الخرافي الثراء فاريا. لماذا هذا الاسم فاريا؟ له اسم راهب قديم ومنوم مغناطيسي شهير عرف المجد في بداية القرن. يشبه الكونت كاغليسترو.

لكن ماذا عن الآخرين: عائلة لويان وشويار وسولاري...؟ هنا يتدخل ديما ليضع روايته في الواقع التاريخي لعصره. والغريب أن خياله سيصبح أكثر احتمالية من القصة التي رواها بوشيه.

لويان وشويار وسولاري يقابلون موندينو ودغلار وفيلفور. موندينو يعشق مرسيس ويسمى إلى سرقته من دقتيس. وبمساعدة دغلار وفيلفور، نائب وكيل الملك، يقوم بتدبير المؤامرة. الأحداث تدور في عام 1814 بعد أن استقر لوي فيليب في باريس. فيلفور الذي قام على خدمة النظام السابق بكل أمانة أراد أن يحظى ببركة النظام الجديد. وتورط في المؤامرة مثل والده الذي كان أحد شيوخ **الإمبراطورية الفرنسية** فاتهم دقتيس، زاعماً أنه يحمل رسالة من الإمبراطور إلى المتأمرين اليونانيين وصرعان ماتم توقيف البحار وحجزه إدارياً. وكغيره من الموقوفين تم إيداعه قصر إيف. لكن تصادف هنا عودة نابليون. فيعير فيلفور موقفه ويعتمد نسيان دقتيس المسكين الشاهد على حماة الملكية وحيما تارل الإمبراطور للمرة الثانية عن الحكم، تنتقل نائب وكيل الملك إلى المعسكر الآخر. أو لم يكن أول من اتهم دقتيس بالاشتراك في مؤامرة لصالح بوناپرت وتركه يتمن في قصر إيف؟

موندينو ودغلار وفيلفور، انتهوا أعمالاً استثنائية خلال حكم كل من لويس الثامن عشر وشارل العاشر، ثم في عهد ملكية تموز. موندينو، الذي كان مجرد جندي في عام 1815، هرب من الخدمة ليان حملة بلجيكا قبل معركة واترلو بقليل برفقة ذلك الذي سيصبح مرشد، أي المارشال بورمون. وهو شخصية حقيقية. شخصية أرسنطراطية هاجر منذ بداية الثورة. بعد أن أصبح قائداً في الثورة الملكية، عاد إلى الجيش في عام 1808. بعدما لم يتوقف عن البرهنة على وفاته مما أدى إلى أن يصبح وزيراً للحربية، وحصل على مرتبة الأشراف (النبالة)، واتبع موندينو خطى بورمون، فأصبح قبطاناً في إسبانيا. أثناء الانتفاضة اليونانية ضد الأتراك، عين مدوياً في قوات علي، باشا جنينة، الشائر على الدولة العثمانية. بعد عودته إلى فرنسا، نال لقب كونت مورسيف، وأصبح كراعي أحد أشراف فرنسا.

أما دغلار، فقد جمع ثروة من عمله كمورد للجيش خلال حملة إسبانيا في عام 1823 (حيث التقى شريكه موندينو). بعد أن أصبح باروناً، تحول إلى واحد من أهم

المصرفيين على الساحة الباريسية. وتبعاً لما يشير إليه المؤرخ جان تولار، فإن المهنة التي تقلبت فيها هذه الشخصية الخيالية تذكر حتماً بشخصية رجل المال ومورد الجيش غابرييل أوفرار. أما فيلغور الذي عين في وظيفة محترمة، هي نائب وكيل الملك في باريس، فيرمز إلى انتهازية ووصولية رجال القانون في تلك الفترة الذين كانوا ينتقلون من نظام لآخر دون أن يصيبهم أي ضرر.

وبالتالي فإن الخيال يلتقي بالواقع. وحينما تخيل ديما انتقام دكتيس الذي أصبح كونت دو مونت كريستو، فقد استلهم واقعا وأحداثاً تاريخية حقيقية. مونديغو - مورسيف أصبح ضحية لعنف حملة صحفية اتهمته بخيانة باشا جاتينا وتسليمه للأتراك. وقد دفعت الفضيحة بهذا النبيل إلى الانتحار. أما المصرفي دغلار، فقد أفلس بعد تلقيه برقية دفعته إلى المغامرة في إحدى عمليات البورصة. لذا توجب عليه الهرب. الواقع أن أوفرار قد أودع السجن للاشتباه بقيامه بمدة اختلاسات وأخيراً اتهم فيلغور، في محكمة الجنايات، بأنه تخلى عن أحد أولاده، وأصيب بالجنون.

على هذا يكون ديما قد وجه النقد إلى أركان سلطة تموز الثلاثة مجلس باريس، والمصرف والمعدلة. كما أن رواية كونت مونت كريستو رواية معاصرة تتضمن نقداً قاسياً للمجتمع. لكن ماذا عن قسم مونت كريستو، تلك الحزيرة التي خبأ فيها فيلار كزها؟ الشرح نتركه لديما نفسه. في عام 1842، أي قبل عام على كتابة أشهر رواياته، صاحب ديما نابليون، ابن الملك جيروم. وقاما بزيارة إلى جزيرة إلبا واستغلا هذه الفرصة لصيد الحجل. أشار عليهما أحد سكان الجزيرة الأصليين أن الصيد الأوفر يجلبه في جزيرة صغيرة ليست بعيدة، هي جزيرة مونت كريستو. ويبدو أن الاسم أعجب ديما فقام بتسجيل الموقع الجغرافي مما أدهش ابن الملك جيروم فقال له أنه تخليلاً لذكرى هذه الرحلة سيجعل اسمها عنواناً لرواية قد يكتبها ذات يوم. . .

لم يكن الأمر بهذه البساطة. ففي كتاب عنونه، تراثاته يروي ديما القصة التالية: فوالآن كل واحد حر في أن يجد لكونت مونت - كريستو مصدراً آخر غير الذي أشير إليه هنا؛ ومن يعثر عليه سيكون شخصاً شديداً الذكاء. حسناً، لقد تم العثور على هذا الشخص. في عام 1976 نشر هنري جيل، الكاتب والمتخصص في علم السلالات، نتائج أبحاثه عن أجداد ديما مونت كريستو أو المغامرة العجيبة لأجداد ألكساندر ديما، منشورات بيران. وتحري التاريخ، منشورات فد. و) وكشف عن قصة غريبة.

جد الكاتب ألكساندر دافي دولابايوتري، هومركيز من أصول نورماندية ويملك مزرعة في سان دومينغ يستقر فيها مع أخيه الأصغر شارل الذي كان على نقبض أخيه في

كل شيء. فبينما كان الكساندر شخصاً لامبالياً، كان شارل شغوفاً بالسعي وراء الثروة. في عام 1748، وبعد مشادة عنيفة جديدة (كان شارل يأخذ على الكساندر أنه يغازل زوجته) اختفى هذا الأخير مع ثلاثة من العبيد رجلاً وامرأة بعد أن هدد أخيه قائلاً: «سأنتقم ذات يوم». وفي مجتمع مثل مجتمع سانت دومينغ كان هذا الهروب مع ثلاثة عبيد «أبقيين» يعد بمثابة فضيحة. جن جنون شارل بوراج يبحث عن أخيه بلون طائل. واقتنع الجميع بعد مدة أن الكساندر قد توفي.

راح شارل، فارس بياتوري، يستثمر المزرعة لحسابه، ووفر لها انطلاقاً جديدة تقوم على صناعة السكر والاتجار به وتصديره من ميناء حر، اسمه مونت - كريستوا (كان يعمل في تلك المزرعة ماتتا عبد). بعد مدة تراجعت صحة صاحب المزرعة وتوجب عليه العودة إلى فرنسا تاركاً خلفه من يشرف عليها أثناء غيابه.

شارل، الذي حصل على لقب ماركيز، انطلق في عالم الأعمال بعد اعتقاده بموت أخيه. فحقق في البداية بعض النجاح. لكن المستقبل سيكون كارثياً عليه. انتقل ماركيز بايوتري الجديد من فشل لآخر، وبوراج بقرص الأموال حتى أفلس مهائياً. وحينما توفي في عام 1773 اكتشف ورثته أنه مدبّر بأكثر من مليون لييرة ولحسن الحظ أن مزرعة بايوتري في النورماندي بقيت ملكاً للعائلة.

في عام 1775 نزل في مدينة الهافر رحل في الستين من عمره من مركب قادم من سانت دومينغ، قال أن اسمه أنطوان دوليل. لكن حينما قابل حوري بيلفيل أنكو (حيث ملكية دافي دولاياتري) قدم أوراقه: وكان اسمه الحقيقي: الكساندر أنطوان دافي دولاياتري، وأن الماركيز الذي اختفى مذ سبعة وعشرين عاماً ينوي استرجاع أملاكه وقصره.

وهنا لا بد على الورثة أن يطيعوا. أخيراً انتقم الكساندر لنفسه. لكن صهر شارل أجرى تحقيقاً في سان دومنغ أسفر عن قصة غريبة. استقر الكساندر مع العبيد الثلاثة الذين رافقوه أثناء هروبه، في الجهة الشمالية من الجزيرة. وهناك حيث وجد الزوج الأبقيين ملجأ لهم، قام الكساندر ببيع العبيد الثلاثة لكي يشتري عبدة رائعة الجمال اسمها سيزيت ديما أنجبت له أربعة خلاسين. لكن مع مرور الزمن، ضجر الكساندر من هذه المساكنة وفكر برؤية فرنسا مرة ثانية، لا يحلوه سوى الانتقام. ولكي يوفر نفقات الرحلة قام بكل وقاحة، ببيع أولاده، لكنه لم يتنازل عن ابنه الأصغر، وهو صبي رائع الجمال اسمه توماس ألكساندر، إلا بشرط إمكانية استرجاعه يوماً ما.

عاد الكساندر إلى قصره حيث عاش حياة صاخبة، على الرغم من تقلعه في العمر برفقة بعض النورمانديات الجميلات. مرة أخرى بدد ثروته التي حصل عليها مجدداً. في

عام 1776 استقدم المركيز لبنة الشاب توماس ألكساندر من سان دومنغ. وعاش الأب والابن حياة مرحلة. حياة المربدة هذه أنتت على آخر أملاك دافني دولابايوتري. وكس من مرة هربا من المزرعة للتخلص من الدائنتين.

على الرغم من هذه التجاوزات فقد حصل توماس ألكساندر على قسط جيد من التربية. هذا الخلاسي العملاق المماحك أصبح فاضح الصيت في أوساط باريس الراقية. في عام 1786، وهي السنة التي توفي فيها والده المركيز، اتخرط في جيش الملكة متكياً بكنية والدته، ديمبا. وكانت بداية مهنته العسكرية اللامعة في الجيش الملكي ثم في جيوش الثورة والقنصلية وحصل توماس ديمبا، في عام 1792 على رتبة عميد.

في عام 1802 أنجبت ماري لابوريه، زوجة الجنرال ديمبا ألكساندر الصغير. على اسم جده. لم يعرف الابن أباه أبداً لأن الجنرال توفي في عام 1806 في إيطاليا بعد مدة من الأسر المريب. ومما لاشك فيه أن فضوله للتعرف على قصة أجداده قاده إلى سماع اسم مونت كريستو الذي يتناوله أفراد العائلة. بعد مصي زمس طويل، وبعد رحلته مع ابن الملك جيروم فإن اسم جيرة مونت كريستو ذكره بمعامرات دافني دولابايوتري في سان دومنغ. أما موضوع الانتقام كما يشير حيل هنري مجفاً، فقد كان موجوداً في لب العاساة العائلية. الوجه الاستثنائي لإدمون داتيس سيقدم له لاحقاً حياة جديدة.

شاب شاحب فائق الجمال

2 - الأصول الحقيقية لرواية ستانداال: الأحمر والأسود

جوليان سوريل ابن نجار من منطقة فرانش كومتيه، تعلم شيئاً من اللاتينية والتاريخ على يد جراح - عسكري chirurgien major وكان معجباً بمعامرة نابليون ويحلم بتجاوز ظروفه المعيشية، وهو ما رأى فيه والده مجرد أحلام إضافة إلى أنه لم يكن يحب كثيراً ميل ابنه إلى قراءة الكتب.

تنبه خوري فيريير الأب شيلان إلى ذلك الشاب الطامع إلى مهنة في الكهنوت. وبانتظار الفرصة المناسبة، سعى الكاهن إلى العثور له على عمل كمرب لأولاد عمدة القرية السيد دو رينال. بعد أن فتن جوليان بزوجة العمدة خطط لغزو قلبها وكان له ما أراد. لكن حبه الآثم لم يعد سرراً مما اضطره إلى مغادرة بيت عائلة رينال. فالتحق بإكليريكية مدينة ييزنسون بناء على توصية من الأب شيلان على الرغم من عدم ميوله وانفكاره إلى الورع. لكنه تصنع ذلك بذكاء، مما وفر له رعاية المدير الأب بيرلر وحمايته. وحينما استقال هذا الأخير، غادر سوريل الإكليريكية ليعمل سكرتيراً لدى إحدى الشخصيات الفرنسية الهامة هو

الماركيز دولامول حيث استحوذ تدريجياً على ثقة هذا السيد العظيم ذي النفوذ في البلاط الملكي، وأصبح مؤتمناً على أسراره.

راح جوليان يغازل ماتيلك ابنة الماركيز وما كان راغباً فيها، لكن لغاية في نفس يعقوب. وذات يوم استفاقت المسكينة على ما يحمله بطنها منه. علم الماركيز، فاستشاط غيظاً وعدّ ما فعله جوليان خيانة للثقة التي منحها له. فقال له الشاب: «اقتلني واعمل على أن تبدو هذه الجريمة انتحاراً». لكن الماركيز رفض اللعاب إلى هذا الحد. عندها أصلح جوليان غلظته وتزوج من ماتيلد. ولكي يتخلص السيد دولامول من هذا العار قرر أن يمنع زوج ابنته لقباً نبيلاً ورتبة ملازم أول في سلاح الخيالة.

عند إعلان الزواج، تلقى الماركيز رسالة.. نهي إلى السيدة دورينال التي مازالت مغرمة بجوليان، أن عشيقها بعد العدة للزواج من ماتيلد دولامول. وبناء على نصيحة أحد مرشديها الروحانيين وشت بجوليان بوصفه مفسداً للنساء. وما أن عرف جوليان بالخبر حتى قرر العودة إلى فيريير بصدر يملؤه العيظ. وهناك انتظر السيدة دورينال في الكنيسة وأطلق عليها عبارين نارين، فأصابتها بحرج خطير.

التي التقبض على جوليان قامت السيدة دورينال بكتابة رسائل تشفع لعشيقها لدى أعضاء هيئة المحلفين. غير أن الشاب اعترف بفساده، وحكم عليه بالموت. قامت السيدة دورينال بزيارته في سجنه وتوسلت إليه بأن يعود عن إقراره بالذنب لكن جوليان يرفض. المهم أنهما أدركا بأن أحدهما لم يكف عن حب الآخر أبداً. أعدم جوليان تحت المقصلة، وبعد ثلاثة أيام توفيت السيدة دورينال.

هذا هو ملخص الرواية كما كتبها ستاندال لكن أين تقع أصولها؟

نشرت رواية ستاندال الأحمر والأسود في عام 1831، وكانت تحمل عنواناً فرعياً هو: وقائع القرن التاسع عشر. وهي رواية استلهمها كاتبها من حادثة وقعت قبل أربع سنوات من كتابتها في منطقة الدوفيني، سقط رأسه. وفردت بشرها صحيفة المحاكم *gazette des tribunaux*. الاسم الحقيقي لجان سوريل هو أنطوان بيرتيه، والسيدة دورينال هي، أولالي ميشو دولاتور، أما اسم ماتيلد دولامول فكان هنرييت دو كوردون.

حينما دخل قاعة المحكمة محاطاً بدركيين يعتمر كل منهما قبعة بقرنين، اتجهت عيون النسوة الحاضرات إليه، ورأين شاباً نحيلاً، شديد الشحوب، عيناه سمراوان محمومتان، ويرتدي لباساً أنيقاً. تحت ذقنه منديل أبيض مربوط بأعلى جمجمته. سرى همس بير الحضور: «لا بد أنه يتألم كثيراً». لكن بعد هنيهة، صار يقال «ياله من جميل». الألب الجمال. والفضيحة. فضيحة حب حرام انتهت تحت قبة إحدى الكنائس بمحاولة قتل وانتحار. ضمت قاعة المحكمة المتواضعة هذه في مدينة غرونوبل كل العناصر اللازمة لكي تخفّو

القلوب بأقوى ما تستطيع الخفقان. لم لا ونحن في عصر الرومانتيكية، وكان العنصر الروائي هناك حاضراً في قفص المتهمين، يرمز إليه هذا الشاب للناعم المعرض للإغماء في أية لحظة.

كان أنطوان بيرتيه في السادسة والعشرين من عمره. ولد في 4 آذار 1801 في قرية برانغ التابعة لمنطقة الإيزير القريبة من جبال بوغي. أبوه كان يطاراً، وتقوم أمه برعاية ستة إخوة له أطفالاً. سرعان ما لاحظ الوالدان أن أنطوان - ماريه آخر المنقود كان مختلفاً عن إخوته: صحته رقيقة، وبنيت ضعيفة، وجبلته بريئة. كان يمكن أن يكون بنشاً فكيف الحال هذه يمكنه أن يعمل في محترف الحفلة مع أبيه وإخوته الأشقاء ذوي السحنات النضرة؟ زد على هذا أن الشاب أنطوان لم يبد أي فضول نحو العمل الذي يمتنه والده، وكان كلما سمحت له الفرصة، يلجأ إلى ملحق البيت العلوي ويستغرق في أعلامه لساعات طويلة.

مع أن أنطوان كان موضع سخرية من أبيه وأشقائه الذين كانوا يضربونه في أغلب الأحيان، فقد استحوذ على انتباه حوري القرية، الأب ميشو المحوز. كان الطفل يتمتع بنظرة حادة، وذكا بالانطلاق من يكشفه قبل الوالد بيرتيه، مضطراً أن تعرض الإكزيكر: على ابنه تعلم مبادئ اللغة اللاتينية. وسرعان ما برهن أنطوان على أنه بلميد نجيبه فقرر الأب ميشو أن يجعل منه كاهناً، ووافقت العائلة فوراً. لأن التحاق أنطوان بالمدرسة الإكليريكية، من شأنه أن يوفر عليها إ طعام أحد أفرادها لكن كيف السبيل إلى توفير مصاريف السفر إلى غرونويل والإقامة فيها؟ مرة أخرى يهب الكاهن الشهم لمساعدة أنطوان فباغترف مما وفر مواسمتهض كرم بعض العائلات السديلة. وفي شهر تشرين الأول من عام 1818 تم جمع مصاريف الإقامة، واتجه أنطوان إلى غرونويل متأبطاً صرة حاجياته الصغيرة.

في المدرسة برهن هذا الشاب عن براعته. لكن النظام والفاقة والبرد كلها، أمور ناعت بكلكلها عليه.. و أدرك أن الملازمة ستكون سبيله لتحقيق طموحاته. صحيح أنه كان يفتقد الرغبة إلى هذا النوع من الدراسة، لكن لإرادته الجامحة كانت تدفعه إلى تجاوز ظرفه الاجتماعي وتحقيق النجاح. لم يكن رغباً في أن يكون كاهناً إلا لينسي الآخرين بأنه ليس مجرد ابن يطار (حذاء للخيل). زد على هذا استياؤه من جو الإصلاح الأخلاقي والديني المهيمن منذ نهاية الحقبة النابوليونية وعودة آل بوربون إلى الحكم. في غرفته استبدل بكتاب الصلوات كتب القرن الثامن عشر الفلسفية الممنوعة، وربما بعض الروايات الإباحية. لكنه فوجئ ذات يوم بوجود مغادرته المدرسة بعد أن قضى فيها أربع سنوات كاملة. قيل له رسمياً إن سبب طرده يعود لأسباب طبية؛ حيث لم تكن صحته على مايرام. وهي فريضة لجأ إليها لكي لا يعترف لحامييه الأب ميشو بالسبب الحقيقي وراء طرده.

لقد ترك الراهبة قبل أن يُطرد منها، وكان مثقفاً في عائلة لا تكاد تعرف القراءة والكتابة، فازدادت غربته عن أهله. تأثر الخوري بما أصاب الشاب من هلع فذهب لندجته من جديد. فقد كان أحد أقارب الأغنياء ملاكاً عقارياً كبيراً في مدينة بانغ يسعى للحصول على لقب «آل لاتور» de la Tour كي يضيفه إلى كنيسته مما سيكون له وقع أكبر على الناس، والبلدية في تعيين مدرس خاص لولديه الصغيرين. ووقع الخيار على أنطوان الذي أوصى به الكاهن خيراً. وتوجه صاحبنا إلى إمارة القصر، كما كان أهل القرية يسمونهم. لم يكن في البيت من عناصر القصر أي شيء لكنه كان فسيحاً وموثناً بشكل مريح. أبلغت الخادمة إليز سيدة البيت بوصول أنطوان الذي كان حينها يضبط رداءه الكهنوتي رغماً عنه. أخيراً جاءت أولالي ميسو دو لاتور، فت الثلاثين عاماً والوجه الصبوح والقوام الميَّاس المتهاذي تحت أهلب فساتينها على الرغم مما أنجبته من أبناء. دوخه عطرها الفواح المثير الذي لم يسبق له استنشاقه من قبل، فلم يسمع ما قالت له سيدة المنزل إلا بصعوبة. لم يمر وقت طويل حتى كان يصعد سلماً خلف السيدة ميسو دو لاتور وهي تجر أذيال الحرير، وتخيّل الشاب عرقوها الناعم فوق الخفّين.

هذه غرفة تلميذك. سضع لك فيها سريراً.

نظر أنطوان بصعوبة، فرأى باباً مفتوحاً على عرفة يتربع فيها سرير واسع يقوم على أعمدة منعدية، تغطيه المطرات المعدنية. ترى هل فاجأت أولالي نظراته وهي تبتسم قائلة: «هذه غرفتي، لأكون قريبة من طفلي». أما عرفة نوم السيد ميسو دو لاتور فهي هناك، في آخر العمر.

في الليلة الأولى التي يقضيها أنطوان ببيته تحت سقف آل ميسو، نام الشاب وعيناه معلقتان على ذلك الباب الذي يفصله قليلاً عن أم تلميذه.

أصبح لأنطوان الآن تلامذته. لكن الطفلين ما كانا يعينان له سوى القليل، ولا سيما أنهما مشاكسان ومنحرفا المزاج. زد على ذلك حال العبودية هذه التي لم تكن لترضيه أبداً: أي فارق بين المربي وبقية الخدم! لكنه سيتحمل كل هذا من أجل عيني أولالي. يا له من اسم رائع. كانت السيدة لا تكف عن الابتسام في وجهه، وتوجيه كلمة لطيفة إليه كلما دخلت غرفة الأولاد مع بداية الدروس. وإذا ما دعي إلى طاولة مستخدميه، كانت تحادثه وتعرب عن قلقها على حالته الصحية، وتنصحه باستنشاق هواء الجبال العليل. لكنه لم يفعل شيئاً من هذا. إنه يتشبث أكثر من أي شيء آخر بالحفاظ على سحته البيضاء، وذلك التعبير الحزين الدائم الذي كان يثير شفقة السيدة ميسو دو لاتور كثيراً. كان أنطوان يعنى كثيراً بحزنه. ويحوّله إلى أدلة للغواية.

كان أنطوان يراقب بانتباه حياة هذين الزوجين غير المتجانسين: هي خفيفة مرحة، ودودة وشابة. أما هو، فمتلهم ومتحفظ لا يعنيه من أمور الدنيا سوى أملاكه وعائلته وحساباته. رجل ضجر وعجوز. لم يجرؤ أنطوان على تصور حياتهما الزوجية. وحينما يضطر إلى التفكير بهذا الموضوع كانت تثور نائوته.

هل هو حالم يا ترى؟

لقد بدا له، منذ وصوله إلى بيت ميشو دو لا تور، أن الضياء عاد ليحيي أولالي. ومن الآن فصاعداً، حينما يجد أحدهما قرب الآخر أثناء النظر في واجبات الأطفال، كان أنطوان يتمنى لو تحضن يده يدها. عند حلول الظلام تتسمر عيانه على الباب الموصل إلى غرفتها، ويروح، على ضوء الشموع، يكتب بحرارة بطاقات فيها من الهيام ما يجعله يمزقها في الصباح.

ذات يوم تجرأ على وضع ورقة بين يدي أولالي. دهش لقبولها واحتضان يدها الجميلة لها، ثم انتقلها إلى صدر تلك الشابة الجميلة العامر. هي ذي كلماته تدخل الكهف السري الذي طالما حلم سماعه. **احمرت وحيث أنطوان**، وتساءل. أترأها وفعت في حبه؟ أخذت البطاقات الساعمة تترى الواحدة تلو الأخرى وارتدادات تعابير أنطوان جراً. لكن هنا لم يكن يعني أن السيدة كانت تقلبها دون شعور بالصدمة. ولم يمض وقت طويل حتى عرف الشاب أن الباب الموصل إلى غرفتها لن يشكل بعد اليوم أي عائق. ومع حلول الظلام تسلل خلسة نحو السرير المقس؛ حيث قدمت له عشيقته أقصى علامات الحب.

ترى هل استسلمت أولالي؟ يبدو أن الأمر كذلك. مع أن شيئاً لا يؤكد بشكل قطعي. لكن هل يخفى مثل هذا الأمر على تلك الخادمة الداهية إليز، التي تنهت تماماً إلى لعبة سيدتها، فوشت بالسر إلى الزوج؟ وفي هذه الحالة ماذا سيكون رد فعل زوج يخشى الفضيحة، سوى إبلاغ أنطوان بكلمات مهينة، أنه لم يعد له مكان في البيت. لقد تصرف كأمير أو كزوج مجامل لبق حينما وافق على إيواء الشاب بضعة أسابيع أخرى بانتظار أن يتبدل أمره. بعد أن توفي الخوري المعجوز ميشو، ذهب أنطوان بيريته للقاء خلفه، الأب ريمال، دون أن يتخلّى عس طموحه في أن يصبح كاهناً، تدفعه الإرادة في أن يعمل فوق ظروفه. لكن العودة إلى المدرسة الإكليريكية في غرونوبل لم تعد أمراً ممكناً. ترى هل يوسع رجل الدين أن يوصى به لروساته في مدرسة بيلاي؟. هنا ما فعله رومان ريمال. وتوجت وساطته بالنجاح. وها هو أنطوان يغادر براتش للمرة الثانية.

ترى كيف كان الوداع بين العشيقين؟ هنا ما سجله. بعد أن وبخت أولالي من قبل زوجها ومرشدتها الروحي، لأشك في أنها أرغمت على الالتزام بطريق الزواج الطويل الرتيب. أما أنطوان فقد رحل غير عابئ بأي شيء بعد أن تغلب بالفعل على فضيلة السيدة

ميشو دو لاتور. ألم يكن الفوز أكثر ما يشغله؟ لكن البعاد والتشرف أيقظا رغبته وميله نحو تلك المرأة الودودة.

لم يتأخر أنطوان بيرتيه في الوقوع بشر تحريفاته وهو تلميذ في الإكليريكية؛ إذ سرعان ما لاحظ المعلمون أن الشاب يخلط بين الطموح والموهبة. وبعد مضي سنة ونصف تم طرده من المدرسة. لكن هذا الخروج لم يشط عزمته على الإطلاق، فجرب حظه مرة ثانية في إكليريكية غرونوبل. وهناك أيضاً لم تطل تجربته. وتبين أن أنطوان لن يكون رجل دين أبداً.

خلال هذه العزلة الإرادية، لم ينس الطالب حبيبته أولالي. وكتب إليها في مناسبات عدة. وكان الهيام يفوح من رسائله كانت كلماته الرقيقة التي كانت تتضمنها رسائله التي كان يضعها خلسة بين يديها في الماضي. خافت سيدة المنزل من تلك اللهجة العنيفة التي كانت تتضمنها الرسائل، فأسرت بذلك إلى مرشدتها الروحي ترى، هل تحدثت عن هذه الرسائل العادة إلى زوجها؟ هنا ما سترعته لاحقاً، مع أن بقية القصة تستبعد هذه الفرضية. أو لم تهوّر هي نفسها حينما كتبت إلى أنطوان رسالة بسيطة لا تتضمن سوى سؤاله عن أخباره؟ لاشك في أنها كانت تعرف بأن المعلمين كانوا يقرءون الرسائل الواردة إلى المدرسة. وهو ربما ما منعها عن التعبير عن حقيقة مشاعرها في تلك الرسائل. ما إن طرد أنطوان بيرتيه من مدرسة سيلاي حتى سارع بالسفر إلى برفغ. وكانت زيارته الأولى إلى عائلة ميشو دو لاتور. فخاب أمل الرجل حينما اكتشف بأن مريباً آخر، اسمه جاكاز، قد حل محله. ماذا لو أن هذا العربي الجديد قد احتل بعه قلب أولالي أو سريها؟ ترى هل هذا ما يفسر استقبالها البارد غير العادي له؟ ذهبت الغيرة بعقله.. فهدد جاكاز بتحديه في المبارزة ثم عاد إلى طريقه كائناً ما غيظه. لكن وزن صوته قد ازداد؛ إذ يبدو أن السيد ميشو دو لاتور لم يكن حقوقه، فزوده بمبلغ أربعمائة فرنك. وبعد أن ترك أنطوان مدرسة غرونوبل، بلغت الطيبة (أو العمى) بزوج أولالي درجة أن تدبر له عملاً لدى أحد الأرستقراطيين المجاورين هو الكونت كوردون.

بعد أن استقر أنطوان بيرتيه في وظيفته الجديدة، أنجز عمله بلا حماسة، وبقي وفيّاً لطبعه فلم تفارقه تلك السحنة من الحزن المبهم الذي سمح له ذات يوم بكسب عطف أولالي ميشو دو لاتور. هل كان يأمل بغزوة عاطفية جديدة؟ على أية حال، سرعان ما حير ضنى ذلك الشاب ابنة المنزل الجميلة هنرييت دو كوردون ذات الثمانية عشر ربيعاً. في يوم من الأيام، لحقت به خلسة وهو يقوم وحيداً بإحدى زهاته الرقيقة. تقصفت غصن يابس تحت قدم الشابة الأرستقراطية، فاستلزل أنطوان. احمرت وجنتاها وهي تقف أمامه. تقدم المربي بضع خطوات نحوها، فلم تتحرك.

لا شك في أن إيراك الشجر يشجع على البوح. تعرف الشابان أحدهما إلى الآخر.
لهم هذا الحزن الشديد يكسو محياك؟ سأله الشاب.

ثم أردفت وهي تنظر في عيني:

ألا تعتقد أن الآخرين أيضاً يعانون من مشاكلهم الخاصة؟ كما هو حالى، على سبيل المثال؟
وحد الحزن بين عواطف الشابين. وقعت الفتاة في غرامه وسلمت له نفسها. هنا تبدأ
فصول رواية جديدة. وسرعان ما أعطى هذا الحب ثماره. عندها لم يجد الكونت بدأ من
تزويج ابنته من المربي. لا شك في أن أنطوان يريته لم ينس أولالي، لكن النجاح
الاجتماعي الذي بدأت تباشره مع هذا الزواج، جعلته يخفي حقدته. قبل أن يقدم الأب
على إنجاز الزواج راح يستعلم عن هذا المتهور الذي حملت ابنته منه. كانت المعلومات
التي جاءت كلها من المدرسة باللغة السوء إلى درجة دفعته إلى طرد هذا الغاوي. أما
هنرييت فقد اجتهدت عن القصر ولم تمد إليه إلا بعد أن استعادت قامة بلا حمل.

الغضب صدر أنطوان يريته بعد أن طرد كما بطرد الخدم، وراح يفكر بسبب
حظه الماثور. ترى من قدم للكونت معلومات باللغة الإصرار بشخصه إلى هذا الحد؟
ولماذا؟ وفرض الجواب نفسه: حتماً إنها أولالي! أولالي القيورة من نجاحه، ومن هنرييت
أولالي التي خانت مع جاكاد، لكنها بقيت مكرمة به لأنها منعت زواجه. أولالي التي يحبها
ويكرها في الوقت نفسه.

غرق أنطوان في الغضب تناول ريشته وأفرغ في الحال عنف مشاعره فوق الورق.
وقال في نفسه: ينبغي على أولالي أن تعرف، فكتب يقول لها «أتدكرين تلك الجملة التي
كتبتها إلى وأنا في بيلاي» يا للفخار الذي أشعر به يا صديقي العزيز وأنا أتلقى أخبار
نجاحك! أما الآن وقد أعملني الجميع يمتكك القول: «يا لفرحي وأنا أتلقى أخبار ذلك»
لكن، لا عليك فلن يطول انتصارك أكثر مما طال انتصار أمان [شخصية توراتية كانت
معادية لليهود وأمان هو الوزير المقرب من ملك الفرس Assuérus حيث مات مشوقاً].

تعاظم هيجان الشاب، ومعه وساوسه. وتيقن من أن أولالي تقف وراء كل إخفاقاته
تري، هل قامت بإغلاق طريق المدرسة أمامه بشكل غير مباشر؟ كيف يمكن تفسير رفض
المدرس الدينية له على الرغم من الطلبات المتعددة التي تقدم بها إليها؟ أرسل أنطوان
رسالة جديدة إلى عشيقته يهددها فيها: «إذا استطعت الدخول إلى المدرسة الإكليريكية
فسيحل كل شيء! وإلا فلن أستطيع منع نفسي من القيام بعمل غير مألوف» ترى بماذا كان
يفكر؟

بدأ القلق يساور عائلة ميشو دو لا تور جدياً. لاسيما أن كاهن برانغ، الأب رساله قد تلقى بدوره رسالة غريبة جاء فيها: حينما أظهر تحت جرس الدير مستعرفون السبب! وعندما قرر النبل لوي -جوزيف ميشو دو لا تور التحرك فلم يكتف بأن يجد لأطوان عملاً جديداً عند أحد أعيان مورستيل؛ بل كتب إلى الرئيس الأعلى لمدرسة غرونوبل الإكليريكية الكبرى رسالة يوصي به فيها، بطيبة لا مثيل لها، ويطلب قبوله. لكن جواب رجل الدين الذي يدير المؤسسة لم يترك أمامه أي أمل: فعلى وصيك أن يتذكر الحديث الذي جرى بيننا. فإذا كنت قادراً على تصحبه، نقل له بأن ينهب ليدفن نفسه في صحراء بيكي فيها طوال ما بقي له من عمره.

تري ما هو الخطأ الرهيب الذي ارتكبه أطوان؟ هنا ما لن يعرفه ميشو دو لا تور أبداً لكنه رأى من المناسب أن يضع هذا الطالب السابق بصورة هذا الرفض القاسي. فرأى فب أنطوان سبباً إضافياً ليعد نفسه مضطهداً. فهو مفروض من قبل الأرستقراطية والمجتمع والكنيسة، إضافة إلى رفض أولالي لحبه لكن حبه كان شديد الوضوح. ففي رده على ميشو دو لا تور كشف فيه طموحه. **امن** **المؤسف أنني** لم أحط بهذه المهنة التي كرسيت حياتي للحصول عليها؛ حيث كان يمكن أن أكون كاهناً جيداً، ولاسيما أنني أشعر بأنني سأبرع في زعرة دوافع الأهواء الشريرة.

أنطوان مضلل الأرواح والأجساد. أنطوان الذي راح يحلم منذ اليوم بمجد يليق به. في شهر تموز من عام 1827 ذهب إلى مدينة ليون؛ حيث اشترى مسليين. ولدى عودته إلى مورستيل، كان يتدرب على الرمي خلال نزهاته مع تلامذته. بدا له أحد المسلمين معطلاً، فأوكل أمره إلى بيطار المنطقة الذي تأخر في إصلاحه. عيل صبر أنطوان، لأن إنجاز مشروعه الكبير لا يحتمل التأخير. انتهز فرصة غياب والد تلامذته ونسل إلى مكتبه واستولى على مسلم كان فيه.

عند فجر يوم الأحد الواقع في 22 تموز، خبأ أنطوان مسلميه تحت قميصه وسلك طريق برانغ الواقعة على بعد خمسة كيلو مترات. كان الطقس جميلاً، والريف قفراً في يوم الرب ذاك. كان الفلاحون في دسكراتهم يترنون لحضور القداس. كانت قبة جرس كنيسة برانغ على مرمى البصر. سار أنطوان بخطا رشيقاً. لم يكن في نفسه أدنى شك ولا أي تردد. ولم يشعر طوال حياته بما يشعر به من خفة في ذلك اليوم. أخيراً سيتخلص من وسوسه ويقهر كابوسه، ويتقم. وسيعرف الناس من هو أنطوان بيرتية.

قرعت الأجراس. وبدأ الخوالة بولوج الكنيسة. أما أنطوان فقد توقف قليلاً عند إحدى شقيقاته. كان هادئاً وهو يتناول طبقاً من الحساء قبل أن يتوجه إلى الكنيسة.

كانت الكنيسة مكتظة بالمصلين؛ إذ من الشادر أن يتخلف سكان براق عن القديس الرباني. نسل أنطوان بين جموع المصلين وألقى نظرة على راعي القديس. إنه هو من ينبغي أن يكون هناك أمام المذبح. لأنه يعرف كيف يتحدث إلى هذا القطيع، ويسترجع النعاج الضالة ويضرب على قلوب كل أولئك الخطاة... حركة أخرى أيضاً: كان أنطوان يتجه نحو جوقة المنشدين. أحيراً وأماً. كانت أولالي ميسو دو لاتور جالسة في مكانها المعتاد تفصله عنها بضعة صفوف. التهمت عيناه صغيرة شعرها الغزير وجيدها الأبيض الذي تمنى لو وضع شفثيه فوقه. لا، ينبغي أن ينتهي الأمر. فالوقت ليس للحب إنما للانتقام. ولا بد أن تكون المناسبة احتفالية! لتنظر أنطوان لحظة تناول القربان.

ركع المؤمنون وكان أحد أطفال الجوقة يلوح بجرسه. تقدم الأب ريك وبيده الكأس أمام الخوالة. فجأة نهض رجل، هو أنطوان، شاهراً يده مسلماً صوبه نحو أولالي دو لاتور. صوت الطلقة المذوي اتزلق بين جدران الكنيسة، ودوى انفجار آخر كقص الرعد أصيبت المرأة الشابة الجالسة في مقدمة الحضور في ظهرها وسقطت في مستنقع من الدماء. فقد الجميع صولهم، لكن أباً منهم لم يتحرك على الفور. أسقط أنطوان بيرتيه المسلس من يده وأخرج الثاني من تحت قميصه وضع فومة البطانة تحت ذقنه وضغط على الزناد ثم وقع على قفاه.

أسرع طبيب القرية نحو أنطوان بعد فشله في الانتحار. لكن ماذا عنها؟ لبتها تعيش! في تلك اللحظة التي كان أنطوان يتألم فيها وينزف بغزارة لم يكن في رأسه سوى تلك الفكرة. ينبغي أن تعيش لأنه يحبها، ولأنه لم يسبق له أن أحبها كما اليوم! اختلطت الدموع بالدماء الفارزة من فكه المكسور.

سرعان ما ألقى القبض على أنطوان بيرتيه الذي لم يبد أية مقاومة. لكنه يريد أن يعرف، على الرغم من الألم الرهيب الذي يطحن جمجمته. فطمأنوه: السيدة ميسو دو لاتور متعيش.

أعيدت أولالي إلى بيتها. وأسرت إلى طبييها الذي يعالجها ويستخرج الطلقة الأولى التي استقرت فوق المعلة بقليل:

«كنت أتوقع هذه اللحظة منذ زمن طويل!»

تم تضميد الجرح، وبقي استخراج الطلقة الثانية. لكن أولالي كانت شديدة الضعف. بلوره جاء الأب ريك ليعودها. وبينما كان يقدم لها المسحة الأخيرة، تمتعت قائلة:

«إني أسامحه»

تم استجواب أنطوان من قبل العريف جان كلود كليز، فاعترف بكل ما أرفأوا أن يعترف به. ولم يطلب من كليز المزيد. لم يظهر قاضي التحقيق جوزيف إيلوا دوييه، مزيداً من الفضول على الإطلاق. الملف الذي أرسله المدعي العام للملك لم يكن يتضمن سوى خمس عشرة ورقة منها إفادة قصيرة للسيدة ميشو دو لانور: «منذ زمن طويل، كنت أتوقع أن أكون ضحية أنطوان بيرتيه. لقد هدني شفوياً مرات عدة، كما تكررت تهديداته كتابياً، لكنني لم أحفظ بتلك الرسائل. لقد حذرني أشخاص آخرون كثيرون من أنه كان ينوي التمرض لحياتي. لكنني لم أكن أتوقع بأن يحدث الأمر بمثل هذه السرعة، لاسيما وأنني لم أفعل شيئاً يستحق مثل هذا الانتقام» يظهر أن قاضي التحقيق لم يستجوب أولائي عن طبيعة علاقاتها بأنطوان أو إذا كان قد قام بذلك، فإنه لم يشر إليه. أقل ما يفهم من هذه الإفادة أن العاشقين قد عادا للقاء لأن «الطالب هدّد ضحيته شفهاً مرات عدة».

أما الزوج المعامل، فلم يعد يحضج للاستجواب. لكن قد يكون من السهم أن نعلم السبب الذي جعله يهب لمساعدة الطالب ويوصي به مرات عدة على الرغم من أن أنطوان كان يضطهد زوجته على حد قوله.

سرت إشاعة تزعم أن لوي جوزيف، كان يتردد في شبابه على روجة البيطار بيرتيه.. وبالتالي: هل يمكن أن يكون ميشو دو لانور الأب غير الشرعي لأنطوان؟ وهو ما يفسر دعائته أمامه. زد على ذلك سباً آخر هو عدم التشابه بين آخر أبناء بيرتيه وبين بقية إخوته، لكن حتى ستاندال نفسه، لم يجرؤ على تصور هذا الأمر!

لم يستمع قاضي التحقيق إلى الشهود الآخرين الهامين في قضية (الأنسة كوردون وأبيها، والمربي جاكان - هذا الذي يمكن أن يكون قد حل محل بيرتيه همرسياً وعشيقاً، كما ورد على لسان المتهم خلال محاكمته -، ولا على الرؤساء الأعلى الذين كان أنطوان يتردد عليهم). إن كون أحد أبناء عمومة ميشو دو لانور يشغل وظيفة مستشار في محكمة غرونوبل، ليس بالأمر الغريب على هذا النقص في معرفة ما لدى هؤلاء من أقوال.

أودع أنطوان زنزقة في سجن بورغوان. ومنعت عنه التزهات في الساحة، بينما كان الجرح يطحنه من شدة الألم. كتب أنطوان مطولاً إلى المدعي العام في محكمة غرونوبل الملكية طالباً إليه تخفيف وطأة ظروف اعتقاله، مفتتماً الفرصة ليشرح جريمته ويفسرهما: «إذا افترضتم أن السيدة ميشو بريئة، فلا بد حتماً من الافتراض بأنني أطلقت النار عليها من أجل التسلية فحسبه وبما أنني استمرأت اللعبة فطبقته على نفسي (لأنني لم أوفر نفسي مثلما لم أوفرها)، (...) أن تكون السيدة ميشو سيدة محترمة، وتنتمي إلى عائلة أكثر احتراماً، فليس هناك ما هو أفضل من هذا، ومع ذلك لتعترف من دون الخشية من خداع

أنفسنا، بأن السيدة ميشو هي سبب تعامسي. لكنني أتحدى أي إنسان، يريد أن يشهد ضدي، بأنه سمع على لساني أي شيء يشين السيدة المعنية؛ بل، وأنا في أعماق زنزقتي، لم أتوقف عن الطلب إلى الله بأن يرعى بقية أيامها، وإذا كان وضعي يسمح لي بشيء من العزاء فهو أن يسبح الله عليها نعمة الشفاء التام. أما إذا كانت السيدة ميشو قد قضت بعد أن أطلقت النار عليها، سيبدو لي أن جريمتي أكبر من أن يسامحني الله عليها: لكن بفضل الله أن ميشو ليست ضحية؛ بل أنا ضحيتها، يا لهذا المزيج العجيب بين الإطراء والكراهية والحب»

في رسالة أخرى، من تلك التي لم يكف أنطوان بيرتيه عن تدقيقها إلى النائب العام، يقول في أولالي ميشو: «يقال إنها تسعى إلى طلب العفو عني؛ إنها منقطعة. لأن ذلك يعني أنها تلبسني بعض المزق بعد أن نزععت عني ملابس الأرجوان». وهنا يلوح سوريل خلف أنطوان بيرتيه. وبطبيعة الحال فإن ستانداي يضع أماننا شخصية روائية رائعة.

بدأت المحاكمة في 15 كانون الأول من عام 1827؛ أي بعد خمسة أشهر على وقوع الحادثة، أمام محكمة الحنايات في إيرير. تجمهر حشد كبير من الناس أمام قصر العدل في غرونوبل. كل منهم يريد رؤية القاتل المشين، ذلك الإنسان ذي الوجه المشووم. لكن الدخول إلى قاعة المحكمة كان شديد الانتقائية ولم يسمح إلا لمن يحمل بطاقة دعوة موقعة من رئيس المحكمة.

تقطرت قلوب النسوة وهن يرمقن ذلك الشاب الناحل الحزين عدته بعض الزوجات بطلاً. ولم ير فيه الأرواح سوى غاو حفير وقائل ومدنس لعش الزوجية! أما بيرتيه، فقد قام بتمثيل دوره الأخير رداً على سؤال الرئيس فانتانون، القاضي المعروف بقسوته، وصف له أنطوان وقائع صبيحة يوم الأحد 22 تموز 1827 وشرح له حالته النفسية آنذاك:

«كنت خارج وعبي، أكاد لا أميز الطريق الذي طالما طرقت. وفي الكنيسة كنت أجلس في المقعد الذي يلي السيدة ميشو، وقد أدى قربي الشديد منها إلى تشوش أفكاري وتفككها. بدا لي وجودي كله مجرد حلم. في لحظة ما، تحولت أفكاري كلها لتدفعني نحو الانتحار. وفي نهاية المطاف، صور لي خيالي أن السيدة ميشو تسلم نفسها لرجل آخر غريب، عندها استبد بي جنون الغيرة».

تفاعل الحضور مع مشاعر المتهم. لكن شهوداً كانوا حاضرين في الكنيسة ذلك اليوم، قالوا عكس ذلك، وأكدوا أن بيرتيه كان هادئاً تماماً. انطلقت إشاعة جنيدة في القاعة. نوذي على السيد ميشو دو لاثور ليمثل أمام قوس المحكمة، فتحدث في جو من الصمت المطبق عما بذله من مساع من أجل أنطوان، واحتتم حديثه مؤكداً أنه منح المذكور من دخول منزله حينما علم بسلوكه. عندها نهض المتهم ليقول:

طوال إقامتي في برتغ، لم تنقطع علاقتي بالسيدة ميشو، سواء عن طريق المراسلة أو غير ذلك مما لا أستطيع تسميته. لقد أجمعت بحققا حينما نسيت مشاعرنا نحويه، وكنت أراسلها كل يوم، وغير صحيح أن زوجها منعني من دخول منزله؛ بل إن السيد ميشو أكرمني بزيارته.

في هذه الملاحظة، توقع الجميع أن يستمع القاضي إلى الشاهد الرئيس، تلك الوحيدة التي تعرف الحقيقة، أي السيدة لولائي ميشو دو لا تور. لكنها خيبت أمل الجميع عندما أرسلت إلى المحكمة شهادة طبية تقول إن حالتها الصحية لا تسمح لها بالإدلاء بشهادتها. وكان ذلك آخر مهرب لامرأة تريد قبل كل شيء أن تنسى، ولن تشفى أبداً لأنها توفيت بعد ثلاث سنوات.

كان العصر يشرف على نهايته، حين تناول النائب العام غيرنون - راتفيل، الكلام، فجات مرافقته بلا رحمة.

بعد التعمق في دراسة سلوك بيرتيه توصلت إلى قناعة بأن حب هذا الرجل للسيدة ميشو لم يكن جدياً على الإطلاق. وهو ما قد يدفعكم إلى سؤالي عن السبب الذي دفعه لارتكاب الجريمة هذا الدافع أعلى منه هو نفسه، وهو الانتقام، الانتقام لكبريائه المهان ولأماله الخائبة بعد أن أغلقت أبواب المدروس الدبية كلها في وجهه، في حين كان طموحه يقول له: استبلغ مرادك من خلال الكهنوتية. لم يكن مهتماً بغير مصالحه، وكان مستعداً لكبح جماح غضبه والعودة عن مشاريعه المنحوسة لو ساعدته عائلة ميشو بما لها من نفوذ. لقد قايس سيدة المنزل على مالها أو حياتها، لأنه يرى في المال الوجهة الكفيلة بإرضاء كبريائه.

في قصص الاتهام كان بيرتيه يبدو أكثر نحولاً وشحوباً وهشاشة. لكن ما إن أعلن الرئيس عن إعطاء الكلام لمحامي الدفاع حتى استجمع قواه وأخرج ورقتين من جيبه، وراح يقرأ بصوت بارد يتناقض مع فصاحة الموضوع: «إني لا أنهم العناية الإلهية، لكن حينما يتحول إنسان ذو قلب عاشق وحساس فجأة إلى مجرم مخيف، فهنا يعني أن إصبع الله قد تدخلت في هذه الكوارث الطبيعية.

بعد هذا التحليل الكلامي، راح بيرتيه يروي قصة طفولته في مصهر أبيه في برانغ. تحدثت عن صحته الهشة التي منعت من متابعة مهنة أبيه، وعن المدوسة الباردة التي أرسل إليها وعن يقظة حساسية لديه لا تتسجم مع الحياة الدينية، ثم العودة إلى كشف عائلته حيث كان غير ذي نفع، بعدها سرد قصة وصوله إلى بيت عائلة ميشو دو لا تور:

«يا ليتني سقطت ميتاً على عتبة هذا البيت! لقد أمضيت شبابي كله في المدرسة الدينية، لكن أفكاراً قلبية عن الحب وصوراً منحوسة. صور امرأة ما فتئت تتمقيني ولم أك من أولئك القادرين على استبعاد تلك الأفكار عبر تسيحي بالصلاة».

شعر الحضور، هذه المرأة بصدق بيرتيه. لكن ألم يتأخر الوقت؟ قدم محامي الدفاع الأستاذ ماسوني مرافعة تدفع عن موكله المسؤولية:

«ألا تشهد تفاصيل ظروف هذه المحاكمة على حالة الهذيان التي يعيشها هذا التمس؟ رأيتم في حياتكم أحداً يتأمل القتل العمد بدم بارد ويحدث الناس عنه، ليس من مستكون ضحيته لحسبه بل أهلها وجريتها أيضاً؟.. لالا الشيطان وحده من يتصرف على هذا النحو، وقولتنا لا تعاقب الشياطين؟».

واختتم المحامي مرافعته بذلك:

«إن من يقلب الحب كيانه تراه أشبه بالأعمى الضال الذي فقد من يهتدي سواء السبيل. وما الأذى الذي يسببه للأحرار سوى حدث طارئ وليس جريمة!»
وانتهى المحامي بالتماس العفو عن موكله دون قيد أو شرط.

كان الليل قد أرخى ستاره منذ فترة طويلة حينما قضت هيئة المحكمة والمحلفون للتناول. في تلك السنة أي 1827، لم يكن قانون العقوبات قد لحظ بعد الظروف المخففة. وبالتالي كان على المحلفين الإجابة على سؤال وحيد: فهل أنطوان بيرتيه ملتبس بمحاولة القتل مع سبق الإصرار والترصد؟ إذا جاء الجواب إيجابياً سيتم قطع رأس الطالب السابق، أما إذا كان سلبياً فيتم العفو عنه.

عاد المحلفون كل إلى مقعده والجواب يرسم على وجوههم: بيرتيه ملتبس مع سبق الإصرار والترصد. إذاً، هو الموت. أنطوان لم يرتعد. لكن شحوبه ازداد قليلاً ولم يحزن عليه أحد سوى الجمهور.

قدم أنطوان بيرتيه طعناً بالحكم عن طريق النقض، فأرسل عريضة التماس مطولة إلى الملك شارل العاشر. واقترح النائب العام/غيرنون - رقفيل تخفيف العقوبة، لكن الرئيس فانتادون لم ير الأمر على هذه الصورة: «إن مصلحة المجتمع تقتضي أن تضرب بسيف القانون شخصاً أدهشته فظاعة جريمة صاحبته دعاية كبرى، حتى إن بيرتيه لم يحرق على إبداء أي نوع من الشك حول الظروف التي تنتهمه. بعد قراءة هذا التقرير، لم يتردد شارل العاشر أبداً في رفض العفو عنه».

في 22 شباط من عام 1828، وعند الساعة الحادية عشرة صباحاً اقتيد أنطوان بيرتيه إلى منصة الإعدام التي نصب في ساحة لاجونيت. التوافد العليا المطللة على المنصة كانت

للمنزل الذي ولد فيه هنري بايل، المعروف باسم ستاندا. كان أنطوان الذي اعتراه الهزال يعوم في ردهائه الأسود. في يوم خصص للتسوق كان الجمهور يحث الخطى ليتحلق حول المنصة. مرة أخرى أغمي على بعض النسوة وهن ينتظرن جمال هذا الشاب الفائق وشدة ضعفه. ما إن وصل أنطوان إلى المنصة حتى جثا على ركبة واحدة، وصلى. حبس الجمع أنفاسه. وقبل أن يلمسه الجلاد اقتصب بيرتيه واتجه بنفسه نحو تلك الآلة الرهيبة وقدم رقبته إلى العذلة.

3 - «ماريوس جاكوب»، جنتلمان فوضوي

رواية أرسين لوبان لموريس بلان

في أيار من عام 1874 ولد أرسين رولول لوبان. أئوه تيوفراست لوبان، أستاذ اللياقة البدنية والمبارزة بالسيف والملاكمة، في مدينة بلوا Bloys الفرنسية وأمه، هنرييت ظفريسي الأرستقراطية الريفية التي تكررت لها عائلتها بعد زواجها من أحد أبناء العامة.

عهد بأرسين، بعد ولادته بقليل، إلى مرضعة طيبة من فلاحات النورماندي هي السيدة فيكتور، زوجة أحد المزارعين لكن هذا لا يعني أن والذي أرسين قد أعملاه، إذ كان والده تيوفراست لوبان ينتهز فرصة زيارته إلى أبيه ليعلمه مبادئ الملاكمة واللياقة البدنية. ولم ينس الابن هذه اللحوس الثمينة. ولم يكن الأب مجرد أستاذ فحسبه بل نصاب متمرس هرب إلى الولايات المتحدة ومات في السجن هناك.

لم تعد هنرييت قادرة على تحمل طيش زوجها مما أدى إلى انفصالها عنه باكراً. ثم استعادت ابنها أرسين واصطحبته لتعيش معه في باريس، وأطلقت عليه اسم عائلتها. قام أحد أبناء عمومة هنرييت هو دوق درو سويسر بإسكانها في غرفة متواضعة من قصر صغير في الطابق المعد للخدم. لم يتحمل أرسين الإهانة التي تتعرض لها والدته؛ فقام وهو في السادسة من عمره بسرقة حلية كان يتباهى درو سويسر بامتلاكها، لاسيما أنها كانت عبارة عن طوق ملكي مشهور صنع من أجل ماري أنطوايت [تُنظر لاحقاً الفصل المخصص لكاغلياسترو قصة مختل]. وكانت تلك السرقة أول مغنم لوبان! عندئذٍ لم يشك أحد على الإطلاق بأن يقوم أرسين الصغير بمثل هذا العمل الجريء.

لقد وضعت مسيرة هذا الجنتلمان - اللص في خمسين قصة ورواية، حيث تتعدد الاختلاسات وعمليات السطو والتضليل والهروب والحركات المسرحية والفاضحة. لكن ولادته الأدمية لا تنطرق إلى سرقة الحلية الملكية الشهيرة إلا في عام 1906 (الطوق الملكي). الحقيقة أن أرسين لوبان ظهر للمرة الأولى بريشة موريس لوبلان الذكية في قصة

نشرت في أحد أعداد مجلة (Je sais tout) أعرف كل شيء) التي أطلقها بير لايت في عام 1905. حيث طلب الناشر من صديقه لوبلان المعروف برواياته الفسيفة، كتابة قصة مغامرات. أحس الروائي بالحرج؛ إذ لم يسبق له أن كتب مثل هذا النوع من القصص. لكن بعد شهر، أرسل إلى صديقه لايت مخطوطاً يتضمن قصة كتبت بضمير المتكلم، تحدثت عن مسافر فوق مركب تابع لشركة الخطوط البحرية بين مدينتي لوهافر الفرنسية ونيويورك الأمريكية. في عرض البحر وفي أثناء هبوب العاصفة، يتلقى عامل البريد على المركب بفرقة جاء فيها أن اللص الشهير أرسين لوبان موجود بين المسافرين تحت اسم ر.. في هذه اللحظة هبت عاصفة أدت إلى انقطاع الاتصال. فعم الاضطراب نفوس الجميع، ولاسيما أنه تم الإبلاغ عن وقوع بعض السرقات فوق المركب. ودارت الشكوك حول كل من يبدأ اسمه بحرف الراء. لم يتم الكشف عن السارق إلا بعد وصول المركب إلى مدينة الهافر؛ حيث تم توقيفه؛ وعندها يتبين أنه السارد نفسه، أي أرسين لوبان!

لاقت القصة نجاحاً كبيراً. لذا ضغط بير لايت على صديقه لوبلان لكتابة مغامرة جديدة يقوم بها لوبان. لكن الروائي لم يتحمس لهذا الأمر أسناً وسرغ ذلك بقوله: لقد أودعت البطل السجين لكي لا تتطور القصة لاحقاً. فرد الناشر بقوله «لا بأس» دعه يهرب منه!

هكذا قدم لوبلان حياة ثانية للشخصية في السجن، إذ نظم لوبان عمليات سرقة قام بها شركاؤه. وفي المرحلة الثالثة تمكن من الهرب بشكل مثير. ويعد أن تحرر لوبان، اقتصر على مبدعه ولم يفاده أبداً.

كان لصاً، لكنه لم يتخل أبداً عن تهليبه. لص متميز، تراه يركض فوق السطوح، ويلدغ الأنفاق ويتسلق واجهات المباني بلباسه الأسود الرسمي الضيق وفوق رأسه قبعة التشريفات. كان مألوفاً لدى الطبقة الراقية، وملكاً في التخفي فتراه باروناً أو كونتاً أو مديراً للأمن، وكان يشرف من يسرقهم بمجرد حضوره. ومن يتعرض للسرقة من قبل لوبان يشعر بلنة لا يمكن قبولها إلا من هذا الرجل النواقي الذي يسرق بركة، ويتعمد ترك بطاقته الاسمية بعد أن يفادر المكان أو يقوم بإرسال الورود لاحقاً إلى ضحيته...

كان موريس لوبلان أول من تأثر ببطله: «كان عليّ أن أجعل من أرسين لوبان شخصية مزدوجة، لص وشاب ظريف (لأن كل أبطال الروايات ظرفاء). بالتالي كان لا بد من أن أضيف إلى قصتي عنصراً بشرياً لكي تكون عملياته مقبولة يمكن غفرانها أو أن تظهر وكأنها طبيعية. فهو أولاً يقوم بالسرقة من أجل المتعة أكثر منها ببلدغ الجشع. إضافة إلى

أنه لا يسرق الظرفاء أبداً. بل غالباً ما يعبر عن التسامح. وغالباً ما تفسر مغامره جزئياً، على أنها بمثابة تدريبات عاطفية تمنحه الفرصة لكي يعبر عن بسالة أو إخلاص أو روح الفروسية (le petit var 1933).

نشرت أولى مغامرات أرسين لوبان في شهر تموز من عام 1905.

القصة الحقيقية

قبل أربعة أشهر من هذا التاريخ؛ أي في شهر آذار، مثلت عصابة رهبية من اللصوص أمام محكمة جنائيات منطقة لاسوم مؤلفة من ثلاثة وعشرين رجلاً وامرأة، اتهمت بارنكاب أكثر من مائة وخمسين عملية سرقة حصلت منها ما يعادل خمسة ملايين فرنكاً ذهبياً، وأطلق على هذه العصابة اسم «عمال الليل». حينما دخل زعيم العصابة، ماريوس جاكوب قفص الاتهام وإن الصمت على القاعة. هذا هو إننا الشاب الأنيق ذو المعطف الأسود وبانة الفرو والقبعة المستديرة المنتفخة وربطة العنق الحمراء؛ هذا هو الذي كان يقود ذلك الفريق من اللصوص المنظمين بشكل مذهل وفنائه بدا وكأنه أستاذ أو تلميذ لكاتب العدل. بحركات مدروسة، وضع **حقيقته المحشوة بالوثائق** فوق ركبتيه. لكن لستمائة ساخرة كانت تقضض تلك الوداعة الطاهرية. قبل بضعة دقائق، عندما ترحل من السيارة - الزنزفة كان هناك حشد غفير ينتظره في ساحة قصر العدل.

على الرغم من الفجور، رفع جاكوب يديه عالياً وصاح بصوت قوي:

«تحيا الفوضى!»

عندئذٍ تطلعت عاصفة من التصفيق.

اتضح الموضوع إننا فجاكوب ليس مجرد منحرف كبير، بل هو وريث كارتوش [قاطع طريق اشتهر في فرنسا عند بداية القرن الثامن عشر] أو ماندلان. قاطع طريق طيب لا يسرق لكنه «يعيد مسروقاته مباشرة»، لص يعيد توزيع ما غنمه على الفقراء ويعمل «القضية»؛ رجل يصوب الأقطار ولا يسرق إلا الأغنياء، ويرفض سفك الدماء؛ لستمائة الساخرة التي تتحدى المجتمع بوقاحة، هي التي ستزدهر بعد بضعة أشهر على شفتي أرسين لوبان.

«تهض أيها المتهم!»

بقي جاكوب في مكانه مبتسماً وبدأ على رئيس المحكمة، ميهيكند الاضطراب، فكرر

نداء:

«تهض!»

- لا ياسيدي فأنت جالس أليس كذلك!

- لنزع قبعتك حينما تخاطبني!

وبحركة من يده أشار جاكوب إلى لباس القاضي:

لكذك متدثر بملابسك، أليس كذلك:

احمرت وجنتا القاضي من شدة الغضب فانفجر قائلاً:

«أنت هنا لتحاكم، وعليك أن تمتثل للأعراف وتراعي الانضباط».

- هذه المحاكمة ما هي سوى مسخرة! استعاض للمدلة، و سأحترمك حينما تحترم العمال.

- ضحك البعض في قفص الاتهام، وسرت المهمات في القاعة. قام أحد رجال الدرك

بالتزاع بقعة جاكوب مما ضاعف الجلبة. فصاح الرئيس:

«سكوت وإلا أغلقت القاعة. ثم استدأ مرة أخرى نحو المتهم الرئيس»:

«أترفض المحلفين»

- نعم أرفضهم جميعاً لأنهم أعدائي!

جلسة غريبة ومتهم غريبه صباح اليوم التالي كتب المحرر القانوني في جريدة لورور:

«تقلبت الأمور. ليس المجتمع الذي يمثل انقضاء والمحللون هو من يحاكم جاكوب، زعيم

للصوص؛ بل زعيم اللصوص هذا هو الذي يحاكم المجتمع الحقيقة أنه يلدبر المحاكمة.

فهو دائم الحضور في مشاهد الجلسات كلها وجاهر للإجابة، وحينما تقتضي الحاجة تراه

يطرح الأسئلة والأجوبة في أن معاً. يترأس ويحكم! صحيح أن رجال الدرك كانوا إلى

جانبه، لكن حضورهم لم يعد يعني أي شيء. يتناول جاكوب الكلام لاستجواب الرئيس،

وهو ما يوضح تماماً ذلك التغير الذي أصاب طرفي المعادلة».

ولد ماريوس جاكوب في مدينة مرسيليا في 29 كانون الأول من عام 1879 لوالدين

خبازين هما جوزيف وماري. الأم كانت تدبر المتجر، أما الأب فكان فريسة للمضجر أمام

معجته. كان جوزيف يحلم بالتجوال في العالم الفسيح والفر عبر البحار البعيدة؛ وهو

حلم وقف في طريق زواجه من ماري التي كان أهلها يرون استحالة تحقيقه، فطلبوا إليه

التنازل عن أحلامه كشرط للزواج بها. وحينما لم تتحقق هذه المقامرات كتب على

الشراش وراح يقص على ابنه الوحيد أحلامه العريضة. لم يكن ماريوس قد تجاوز بعد

الحادية عشرة من عمره حينما أبحر على متن باخرة التيت بصفة نوتي حدث. وبما أن

هذا الصبي قد كان قارئاً نهماً لروايات جول فيرن، فقد اكتشف أن هذه الحياة كانت أقل

إثارة مما كان يتوقع.. كانت تشرق الشمس عليه وهو يلعب نحاسيات درابزين السفينة وينظف حجرات السطح الخ. وفي المساء ينهار تعباً ويرتمي فوق سريره. انتقل للعمل في باخرة أخرى تسمى أليكس. في بحار الجنوب تشطر مركبه إلى قسمين بعد اصطدامه بسفينة شحن ألمانية ثم يمتلعه اليم. وصل ماريوس إلى مدينة سيلني على متن الأرمان - بيهليك، وكان في الثالثة عشرة من عمره، فهرب منها بعد أن هدده اثنان من بحارتها بالاعتصاب والتحق بسفينة لصيد الحيتان. وظن الصبي بأن المغامرة قد بدأت، على الرغم من أنه كان يظن أن كل بحارتها سكيرون، بدءاً بالقبطان الأسود ذي المترين طولاً.

ما أن بلغت السفينة عرض البحر حتى أشار المراقب إلى اقتراب أحد المراكب منها. سارع البحارة في النزول إلى الأسفل ليصعدوا وقد امتشق كل منهم سلاحه. اقترب المركب وتبادل البحارة تحيات الفرح. وفجأة قذلق إطلاق نار كثيف، وقتل كل من كان فوق جسر الباخرة الثانية. ترأس قبطان سفينة الشحن عملية الالتحام، وتم ذبح ما تبقى من بحارة السفينة الثانية ورميت جثثهم إلى البحر، وسلبت البضائع، وأخيراً تم إحراق الباخرة المنهوبة.

بعد أن رست السفينة الصغيرة بالقرب من اليابسة، احتشم ماريوس الفرصة بعد أن هالته وضاعة أخلاق أولئك القراصنة. وجاء هروبه في الوقت المناسب؛ إذ تم القبض على سفينة صيد الحيتان بعد ثمانية أيام وشنق الطاقم كله.

ما زال ماريوس جاكوب يحوب البحر أملاً بتحقيق حلمه المميز في أن يصبح أحد ضباط البحرية التجارية. لكن فاقته والحمى التي أصابته أوهنتا قوله الشابة، فوقع مريضاً ثم أنزل في مرسيليا. وللمرة الأولى في حياته، كان عليه مواجهة العدالة بتهمة الهرب، لكن القضاء تسامحوا معه بسبب يفاعه عمره. بعدها ودع المحيطات، وعمل بعد شفائه في إحدى المطابع متدرباً على تنضيد الحروف. وبفضل أحد أبنائه عمومته، اكتشف الحركة الفوضوية التي سرعان ما انتسب إليها بلا تردد. وكان قد سبق له قراءة رواية فيكتور هغو 93 فاسترعت انتباهه العبارة التالية: «هذه الطفيليات الثلاث: رجل الدين، والقاضي والجندي». أصبح الشاب كاتباً في إحدى الصحف الفوضوية المحلية المسماة (لاجيتاتور)، أي مثير الفتن. شارك مع أصدقائه في تظاهرات أمام الكنائس. وضع المواد الحارقة في صناديق الاقتراع، وكتب المنشورات وبيع المقالات النارية. ذات يوم، حدث ما ينبغي حدوثه، حيث تمكن ماريوس مثله مثل رافاكول، من صناعة قنبلة. لكن أحد الجواسيس وشى به. وفي عام 1897 حكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر لقيامه بصناعة المتفجرات.

وعد ماريوس والدته بالآ يلجأ إلى الانتقام بعد الإفراج عنه، وأن يتخلى عن نشاطاته الخطيرة، لكن المجتمع لم يقرر النسيان. وبقي ما، بوس مصنفاً طوال حياته على أنه فوضوي. فما إن يجد عملاً حتى يقوم أحد رجال الشرطة بإبلاغ رب العمل بأنه قد شغل عنده لإرهايقاً خطيراً، فيسرح من عمله فوراً. حتى أمه، التي انتهت بها الأمور إلى اعتناق أفكاره، وقعت ضحية هذا الاضطهاد المستمر. في إحدى حملات التفتيش استولى رجال الشرطة على خاتم خطوبتها، بثريعة عدم إمكانيتها امتلاك مثل هذه الحلية بالغة الجمال، وبالتالي فلا يمكن إلا أن تكون مسروقة، وأفهمها هؤلاء بأنهم سيستمرون في مضايقتها إلى أن يقبل الشاب بالعمل معهم مخبراً. وأمام الحرب التي أعلنها المجتمع عليه، لم يجد أمامه خياراً آخر سوى الهجوم.

بعد أن نضجت شخصية ماريوس، أصبح يشك بفاعلية القنابل والتفجيرات والضرب، فقرر أن يهاجم مواطن ضعيف الأثر، أي محافظ تقودهم ولم تكن غايته السرقة في حد ذاتها، بل تحقيق طموحه في ما يسميه استعادة الأحوال من الأغنياء مباشرة لأنهم أخذوها بغير حق، إضافة إلى استخدامها في تمويل الحركة الفوضوية (الحرية المطلقة). باختصار، يرى جاكوب أن السرقة تربط المفضلة الإيديولوجية بالمنفعة المباشرة.

بعد أن انضم إليه روك وموريل، الأكبر سناً منه، إضافة إلى مساندة والدته وروز، الفتاة التي التقى بها مؤخراً، قرر ماريوس أن يجمع حوله فريقاً متعددًا ومدرباً يقوم بتحريك جميع أعضائه - بلغ عددهم الأربعين في عام 1900. جاكوب الذي وهبه الله عقريّة القدرة على التنظيم، وضع منظومة بالغة الدقة، يتواصل من خلالها لصوص العصاة في ما بينهم، إضافة إلى منهج للسطو.. كان المقرر العام في باريس، لكن مسرح العمليات في الأرياف دائماً. أولاً يقوم أحد الكشافات برصد منازل ضحايا المستقبل - من إقطاعيين وقضاة وملاكين، وموثقي عقود وبرجوازيين كبار - وتحديد غير المأهول منها، فيلصق ورقة خاصة على الباب. فإذا لم تتم إلزاتها خلال أربع وعشرين ساعة، فهذا يعني أن الطريق سالكة. عندها يقوم هذا الرجل بإرسال بوقية مرمرة إلى جاكوب: يحدد فيها نمط الأدوات التي ينبغي استخدامها لدخول المكان وعدد الأشخاص اللازمين لإتمام العملية. في المساء نفسه، يصل أعضاء الفريق - غالباً ما يكون ماريوس بينهم - إلى المنطقة بالقطار. وبعد أن يتناولوا طعام العشاء، ينتظرون إطفاء آخر قتاديل الغاز، ثم يعمدوا من حيث أتوا بفنائهم في أول قتار صباحي. في مساء اليوم التالي، يمكن للأشخاص أنفسهم القيام بعملية أخرى في أقصى مكان من فرنسا بناء على إشارة من مبعوث آخر.

بعد شهر تمكن جاكوب من تطوير منظومته. ولكي يتجنب المرور عبر مخبئي الأشياء المسروقة؛ حيث يكثر المخبرون، قام بشراء مشغل صغير لصهر المعادن بعد إشهار إفلاسه. وهناك كان يتم صهر الحلي النعنية المسروقة وتحويلها إلى سبائك يصاد بيعها إلى المصارف. كما اكتشف أمراً جديداً يمكنه من الاستمرار في الإطلاع على آخر منجزات صناعة الحزائن الفولاذية، اشترى معملًا لصناعة الأقفال؛ حيث يتمكن مع رجاله من دراسة آليات الحزائن الفولاذية ونماذجها بكل طمأنينة. وفي هذا المعمل يقومون أيضاً بصناعة الكلايب أو العتلات وعققات الأقفال والمفاتيح العامة القادرة على فتحها. لكن أهم ما تميز به ماريوس وعصابته فعمال الليل هو الجرأة وسعة الخيال، وهنا لا بد من الإشارة إلى أول عمل مشير قاموا به.

في 31 آذار من عام 1899، وصل المفتش جول بونس برفقة مفتشين آخرين إلى مكتب أحد السماسرة في مون ديبتييه، شارع بوتري سان جاك في مدينة مرسيليا. المعروف عن هذا الرجل أنه يمنح قروضاً بمعدلات عالية ولاسيما إلى بسطاء الناس الذين يعانون صعوبات مالية. وعند وصوله إلى المكتب، صرح بكل فحفة بأنه سيقوم بعملية تفتيش لاثباته في أن السمار يخفي عنده ساعة سرق في أثناء عملية سطو راجح ضحيتها أربعة أشخاص. بينما كان أحد المفتشين المزعومين يقوم بإغلاق باب المكتب بالمفتاح، قام آخران بجرد محتويات الخزانة الفولاذية وتسجيل محوياتها بدقة في دفتر، ثم وضعوا الحلي والأشياء النفيسة في أكياس. بعد ثلاث ساعات من عملية التفتيش، كبلت يد السمار واقتاده أحد المفتشين إلى عربة كانت تقف في الخارج. أما الشرطيان، أو المفتشان الآخران، فقد حملوا الأكياس في عربة ثانية وركبا بدورهما. اعتزت العربة الأولى وهي في طريقها إلى قصر العدل. وهناك قام المفتش بتقديم السجين إلى مكتب النائب العام، بعد أن طلب إليه الجلوس فوق أحد المقاعد وطلب منه عدم مغادرته، ثم تركه بحجة أنه غائب لتلقي الأوامر من رؤسائه. مرت ساعات عدة لم يكثر أحد بأمر هذا الرجل المصفد بالأغلال. وحينما قرر التمس أن يطلب بعض التفسيرات تم اكتشاف الخديعة بعد فوات الأوان؛ إذ لم يتم العثور على مفتش اسمه بونس في مرسيليا كلها. أما رجال الشرطة الثلاثة، منهم ماريوس جاكوب، فقد كانوا في طريقهم إلى إسبانيا مع غنيמתهم الخرافية التي تقدر بأكثر من أربعمائة ألف فرنك ذهبي!

صحيح أنها عملية تجريبية، لكنها كانت ضربة معلم! عند عودة ماريوس من إسبانيا تم توقيفه بناء على وشاية أحد المخبرين الذين تسللوا بين الفوضويين. كان ماريوس معرضاً لأربع سنوات في السجن. بعد أن اتتيد إلى الزنزلة، تصنع الجنون، فاستدعي أحد الأطباء

لفحص حالته، ولما راوده الشك في أن مريضه يتصنع الحالة، فقد اقترح إحالته إلى أحد المصححات في مدينة إكسانبروفاتس قطعاً للشك. وهنا لبس الحظ لماريوس: فقد وجد في المصحح أحد المرضى، اسمه روابيه، المتعاطفين مع الحركة الفوضوية، تقام معه بالتخطيط للهروب. كان على ماريوس أن يضاعف حركاته الجنونية ليصار إلى عزله في جناح المثيرين للشغب فيودع زنزقة منفردة. طبق ماريوس التعليمات حرفياً. ضرب الأرض بقدميه وأسأل لعبه، وتمرغ فوق الأرض ولم يتورع عن مهاجمة هذا الشهم روابيه وراح يشد على خنقه. تدخل ممرضون آخرون وسرعان ما اقتيد المجنون إلى حيث يودع مثيرو الاضطراب، فكانت له زنزقة مبطنة بلا نوافذ تضيئها كوة صغيرة تفضي إلى سطح السجن.

بعد بضعة أيام قام اثنان من عصابة جاكوب بتسليق جندل واجهة الملجأ وزحفا نحو سطح الجناح الذي يقيم فيه مثيرو الشغب وبناء على المعلومات التي قدمها لهما روابيه قاما بكسر الكوة المزججة حيث يقع قائدعم وأرسلا سلباً مصححاً من الجبال. بدأ ماريوس بالتسليق. لكن فجأة تنبه أحد الحراس على صوت تكسير الزجاج، فسلط مصباحه إلى فتحة باب الزنزقة. عندها صاح جاكوب وهو ينظر إلى السماء:

تاولني المسدس .. شكرًا، لا لا، إني معي. أصيب الحارس بالذعر وفر هارباً لطلب النجدة. عندها سارع جاكوب وشركاؤه إلى القفز فوق الحدار حيث كانت إحدى العربات بانتظارهم. استعاد ماريوس حريته وكسب في الوقت نفسه ربحاً جديداً هو روابيه.

طوال خمس سنوات ضاعف جاكوب وجماعته من «عمال الليل» السرقات والاختلاسات المتنوعة. وفي كل تجربة جديدة كان اللص - الفوضوي يبلي برودة دم ولا يتردد أبداً في المخاطرة بنفسه. وبدا أن الأقفال كلها كانت تحت سيطرته. لم يصعب عليه العثور على نقاط ضعف الأمكنة التي يستحيل الوصول إليها. في مدينة تورين دخل الكاندرائية بعد إزالة إحدى واجهاتها الزجاجية، في كنيسة ألوش دخل عبر السطح وتزحلق فوق شريط إحدى الثريات. وفي مناطق أخرى دخل إلى بيت ذي أبواب مصفحة بأقفال الأمان، ونفذ عبر أحد منافذ القيو ثم تنقل إلى الطابق الأرضي. وذات مرة أراد سرقة أحد محال المجوهرات في شارع كانكامبوا في باريس، فتصور طريقة اتضحت معالمها لاحقاً في واحدة من قصص جول دلمان اسمها: شجار بين الرجال، مأخوذة عن رواية أوغست لوبوروتون.

إذا الهدف هو سرقة محل جولهر يقع في الطابق الثاني في أحد المباني. لذا قام أحد أفراد العصابة باستئجار شقة تفضي إلى الطابق الثالث باسم مستعار، أي فوق المحل تماماً.

تم رصد تحركات صاحب المحل بدقة كبيرة. في صباح يوم أحد ذهب الحرفي كعادته الأسبوعية في نزهة إلى الريف مع عائلته. فقام جاكوب بتقب سقف الشقة الواقعة في الطابق الثالث وأدخل فيها مطلة قام بفتحها لكي تسقط فيها الأتقاض في أثناء قيامه بتوسيع الثقب وبالتالي فلا ضجة توقف الجيران. بعد هذا لم يبق عليه سوى النزول على حبل تم عقده في نقاط علقة. وصل حيث الصندوق الفولاذي الذي يضع فيه صاحب المحل ذهبه، واستولى على خمسة كيلوغرامات منها، إضافة إلى الأحجار الثمينة واللؤلؤ والنقود العينية.

في لندن أو أمستردام كان يتم التفاوض على اللؤلؤ والألماس ومن ثم بيعه. أمستردام، المدينة التي غالباً ما كان يسافر إليها ماريوس بهويات مزيفة، جعلته خبيراً في التأمين لصالح شركة لويد الهولندية! وهنا يشابه ماريوس مع بطل القصة أرسين من حيث قدرتهما على التخفي والتضليل من حيث استخدام الشعر المستعار والأثواب المتنوعة. كان جاكوب يفضل الظهور بمظهر تاجر العاديات الموسر المحترم، تاجر الأثاث المبثد أو الكابتن الفارس أوتراه تحت قفطان رجل الدين.

كلاهما ممثل ومتصنع. جاكوب، الذي سيصبح لاحقاً لوبان Lupin، لا يحب أكثر من القيام بالحركات الجميلة، وكان أرسين يبعث بالورود إلى ضحاياه ولا سيما حين تكون تلك الضحايا من النساء الجميلات. أما ماريوس فقد تخلص عن سرقة بيت جميل في روشفور حينما اكتشف بأنه يعود للكاتب المعروف بيير لوتي، لا اعتقاده بمدى أهمية الكاتب للمجتمع! وفي كاتدرائية تور حيث سرق أربع مسدسات لأويسون ترك له بطاقة كتب فيها: أأرجو من الله تعالى أن يجد من سرقك!.

ناهر ماريوس الخامسة والعشرين من عمره وهو على رأس عصاية رائعة كدست مغامر ضخمة. ومع هذا فقد كان يعيش مع صديقته روز حياة متواضعة، ولا يتناولان طعام العشاء إلا في مطاعم العمال، لأن هذه النقود التي يسرقونها لم تكن ملكاً لهما؛ بل للحركة التي ينتميان إليها.

في 21 آذار من عام 1903، دخل جاكوب مع اثنين من مساعديه هما بور وبيليسار، أحد البيوت البورجوازية غير المأهولة في أبفيل. لكن أحد الجيران الساهرين رأهما. وفي الحال ارتدى معطفاً فوق قميص النوم، وهرع نحو منظر الشرطة. اكتشفه بور المكلف بالمراقبة خلف إحدى الدوافع. فحذر الآخرين وهو يلفظ اسم الأب دوشين. فسأله جاكوب: من أين ذهب؟ فقال: إلى اليمين ثم استلزو.

- إننا سار في شارع سان وولفراتج. وهو أمر سيء لأن هذا هو اتجاه المخفر! لاذ اللصوص الثلاثة بالهرب سريعاً. وما إن ابتعدوا إلى مسافة آمنة، حتى بدأ جاكوب بتخفيف خطاه: «لافائدة من المجلة. فأننا أعرف رجال الشرطة هؤلاء». سينهبون لمعاينة الكسور ثم يعودون سريعاً إلى أسرتهم، ولن يبذلوا التحقيق إلا صباح الغد. وأمامنا متسع من الوقت للوصول إلى محطة سان ريمي، وغداً هناك عمل ينتظرنا في منطقة بولونيا! ترى، هل أهمل ماريوس جاكوب دفاعه بسبب ما حققه من نجاح؟ إلا إننا كانت «المهنة» لم تعد توفر له ذلك الشعور القوي الذي كان يحس به سابقاً. لاشك في أنه الإنهاك. زد على هذا تعب من قيادة فريق كبير عليه أن يحكم في النزاعات بين أفراده. دخل القطار إلى محطة سان ريمي. كان عمال الليل، الثلاثة بصدد شراء بطاقاتهم. فجأة برز اثنان من رجال الأمن في القاعة. تمكن باليسار من الهرب. والتحم بور وجاكوب بالشرطيين. نجح بور باستخراج سلس من حيب سترته فوق الشرطي بريفو أرضاً بعد إصابته في بطنه، بينما استمر جاكوب في صراعه مع العريف أكبر. أخيراً تفوق جاكوب على خصمه. نهض وأخرج سلاحاً من جيبه وأطلق على الشرطي فأسابه بجرح خطير، وهرب جاكوب عبر الأرياف. لكن بعد ساعات، كانت هناك دورية من ثلاثة دوكيين يقودهم نائب عام الجمهورية شخصياً؟ حيث ألقت القبض عليه بعد عامين، افتتحت محاكمة «عمال الليل» في مدينة أميل، ومثل فيها ثلاثة وعشرون من أفراد العصابة، منهم ماري، والدة ماريوس، وروز صاحبة، لكن عدداً كبيراً منهم تمكنوا من الهرب في الوقت المناسب. رفض جاكوب الإفصاح عن أسماء شركائه وتعهد بتحمل المسؤولية كاملة عن الأعمال التي تدين فريقه: وحينما كان الرئيس يسأل المتهمين حول دوره في عمليات السرقة كان جاكوب يتنهد في القفص ويقول «أنا المسؤول»؟. ثم يضيف وهو ينظر في عيني الرئيس: «لني أعترف بكل سرقاتي على أنها شرف لي، لا ترحمني، لأنني لو كنت في مكانك لما رحمتك». في اليوم الثالث للمحاكمة، خاطب جاكوب المحلفين على شكل عرض لموقفه السياسي:

«أيها السادة، تعرفون الآن من أكون: أنا متعمد يعيش على سرقاته. لا أعترف بحق أحد في محاكمتي، ولا أطلب عفواً أو رحمة. فلكل إنسان الحق في مأدبة الحياة. حق الحياة لا يستجدي أبداً، إنما يوحد بالتأكيد أعتقد بأنكم كنتم تودون لو أنصاع إلى نوابتكم كعامل مطواع ومهترئ، إنني أصنع الثروات في مقابل أجره بخسة. لكنني كرهت

أن أستسلم لبغاء العمل، وفضلت أن أكون سارقاً لا مسروقاً. وبالتالي فقد حاربت الأغنياء ممن يسرقون خيرات الفقراء! إنني لست مع السرقة ولم ألجأ إليها إلا لكونها وسيلة لمكافحة أكثر السرقات بغيًا، أعني: الملكية الفردية. ويوصفي فوضوياً ثورياً، فقد قمت بثورتني، لكي تنتصر الفوضوية!.

من الواضح أن جاكوب قد تكفل بالنفاعة عن نفسه. ولم يعد القاضي ويكهيند قادراً على المتابعة. زعيم «عمال الليل» كان رهيباً أمام القاضي مثلما هو حاله أما صندوق فولاذي يحضر نفسه لخلعه. ينادي على الشهود، ويسخر من الآخرين، ويقود اللعبة. إن أراد القاضي أن يشرح الكيفية التي تمت بها السرقة، كان ماريوس يقاطعه قائلاً:

«لا ياسيدي الرئيس، سمع لي أن أقول لك بأن خبرتك قليلة في ما يتعلق بالسطو. صدق تجربتي القديمة، إنها ليست مهنة يسهل على المرء تعلمها. وبالتالي على كل منا أن يهتم باختصاصه: أنت مختص بالمقصلة وأنا مختص بالسطو».

أحد الأشخاص المدعو إيلنو، وهو من سكان كومبييه، استدعي أمام المحكمة، واتهم جاكوب بأنه سرق منه سندات عدة. تقسم المتهم، الذي يعرف ملفه طهراً عن قلبه وبرهن طوال شهادته عن فاكهة لا تحيل لها:

- كم كان سعر سنداتك؟

- ألف ومئتا فرنك!

- لقد سرت قبل أن أسرقك يا صاحبي المسكين، كانت سنداتك بلا قيمة، ولذلك فقد قمت بإحراقها، لكنني أراهن أن من باعك إياها ليس أشرف مني، ومع هذا تراه اليوم يضع ورقة على كعته.

انساب الضحك في القاعة. لاحقاً تم استدعاء أحد خدام الكنيسة للشهادة في سرقة كنيسة كانت حراستها موكلة إليه. انتهز جاكوب الفرصة فوراً ليبدأ نقده اللاذع ضد المخولنة المتهمين بامتلاك الصناديق الفولاذية؛ بحيث لا يجد المرء سوى الأسماك المدخنة. حينما يصير خدام الكنيسة ع'ى تعداد الأشياء المسروقة من قبل جاكوب، يقاطعه هذا الأخير بقوله:

«عفواً! لقد نسيت شيئاً، لاشك أنك تذكر، تلك المنحومات لنقل منحوتات من نوع فراغونار!.

يختلط الأمر على حارس الكنيسة وتضحك القاعة.

يشعر الرئيس أن المحاكمة كانت تفلت من بين يديه، وينتهاز فرصة حدث وقع في الجلسة ليهاجم الدفاع بعنف. اغتاز المحامون بلا داع. واحتد الكلام. وقرر المدافعون كلهم مغادرة القاعة. ونهض الثلاثة والعشرون متهماً بقيادة جاكوب على النور. إذ لا يمكنهم البقاء بلا محامين. واتجهوا جميعاً نحو المخرج بصخب عجيب وهم يصيحون:
«اتحيا الفوضوية، الرئيس عفن، مجرمون...».

ثم بلّوا ينشدون النشيد العالمي!

استمرت المسرحية. لكن التكهة غابت عنها بغياب ممثلها الرئيس. في 22 آذار، وبعد إحدى عشرة ساعة من المداولات، قدم المحلفون رأيهم في أن ماريوس جاكوب يستحق عقوبة السجن مع الأشغال الشاقة المؤبدة، كما حكم على «عمال الليل» بأربعة عشر عاماً، ووجهت إلى الآخرين أحكام تتراوح بين الخمس سنوات والعشرين سنة، كما تم العفو عن ثمانية منهم. خارج قاعة المحكمة تجهم جمع غفير أمام قصر العدل. وراحت أمارات التمرد تنل بالخطر. عندها تدخل ثلاثة من أفراد سلاح المشاة لاحتواء المتظاهرين.

لكن ماريوس جاكوب لم يكن قد أنهى بعد أمره مع العدالة فشل مرة أخرى، بعد أربعة أشهر أمام محكمة الجنايات في مدينة أورليان. وكانت تلك المحاكمة مجرد إجراء شكلي طالما أن المتهم كان يعرف بأنه سيسجن في سجن كايان حيث لا أمل له بالخروج. لكن الفوضوي، راح يسلي المتفرجين كما فعل في مدينة أميان ويزعج القضاة. وهنا جرب الهروب من السجن، فحمل سجنائه على اقتياده إلى الحمام، وأغلق الباب خلفه. ورصد لوحة خشبية تبدو وكأنها تخفي مخرجاً، فأزال مساميرها بسرعة ولاذ في الفتحة ثم قفز إلى الأسفل، فوجد نفسه على بعد ثلاثة أمتار، من قاعة محكمة الجنايات!

في مساء نفسه، تم الحكم عليه مرة أخرى بالأشغال الشاقة المؤبدة. فكتب إلى والدته يقول: «إنه أمر جيد بالنسبة للشرفاء أن يسكوا ويتألموا في وادي الدموع هذا، فهم الواقفون من التمتع بكل ما يمكن أن يحمله المستقبل من بهجة. أما أنا، اللص المسكين الذي لا يرعوي، وقدر لي أب أكون فحماً حجرياً في مرجل السيد لوسيفر (كتابة عن الشيطان)، فإن متعتي هي الاستهزاء بكل شيء، والظهور فوق الأحداث، والسعي لاستخدامها من أجل مصلحتي. ثم الاستعجال للعودة إلى السجن، لأراه بعظمته وجننه وضعته وأهوائه وتمرده. وأجد فيه أصدقاء أوفياء. رجال لا تجد مثيلاً لهم في أي مكان!».

سافر ماريوس جاكوب إلى غويانا التي وصلها في شهر كانون الثاني من عام 1906. وكانت رحلته ضمن قصص أعد خصيصاً له. لكن ما إن وطئت قدماه كايان، حاول

الفوضوي الهرب ثماني عشرة مرة. على الرغم من السجن ومختلف العقوبات التي فرضت عليه والآلام التي عانها، إلا أنه لم يستسلم. وكان دائماً يواجه إهانة السجن وحراس المساجين المؤيدين.

بعد الحرب العالمية الأولى، قام أصدقاؤه الفوضويون الذين لم ينسوه بتنظيم حملة صحفية للإفراج عنه. في عام 1925، أحرز انتصاره الأول؛ حيث غادر جاكوب مدينة كابان. وقضى أيضاً ثلاثة أعوام في سجن رين، قبل أن يتم إخلاء سبيله نهائياً.

كان الفوضوي اللص يقترب من سنواته الخمسين، ولم يتخل عن أي من أفكاره، لكنه أصبح يطعم حياة أكثر هدوءاً. والتحقق به والدته التي لم تتوقف عن دعمه. اشترى جاكوب تجارة متجولة لبيع الطوقاي القماشية وتحسينها وأقام بالقرب من رويان في منطقة الإندر. أصبح اللص السابق يتردد إلى السوق لبيع بضاعته. لكن، في عام 1936، لم يعد يطبق هذا العمل، فأسافر إلى برشلونة واختلط بالفوضويين الأسبان الذين كانوا يقاومون بشجاعة في قوات فرانكو المتمردة وكان مستعداً للنضحية بحياته وتنظيم شبكة تمويل بالأسلحة. لكن جاكوب عاد إلى فرنسا بعد أن أدرك أن الجبهة العمالية كانت تفكك وبعد السيطرة المتنامية للشيوعيين الستالينيين في المعسكر الجمهوري.

بلغ ماريوس الواحدة والستين من عمره، وتوفيت أمه، ثم زوجته، وعاش وحيداً صحبة كلب عجوز ورفض الفوضوي الاستسلام للشيخوخة. فتناول الريشة ليكتب إلى أصدقائه الفوضويين: «لقد عشت حياة ملوها النجاح والفشل، وأقدر أن أقدر قد كافأني. وسأغادركم بلا بأس والبسمة فوق شفتي، والطمانينة تسكن قلبي. ما زلت شاباً لا تدركون معنى أن يرحل المرء موفور العافية، غير عابى بالمأهات كلها التي تنرصد للشيخوخة. كلها تتجمع هناك مستعدة لاقتراضي شكراً. لقد عشت، وأستطيع الآن أن أصوت لأحق بوالدتي وزوجتي». كما يحدد جاكوب الطبيب الذي سيفحص موته. «الرجل واع لم يتمكن من بعث إنسان أبداً» والرجل الذي سيلفنه «محترف بارع، لا يمكنني من الفرار أبداً»، بعدها قام بترتيب حفل لأطفال قريته.

عند حلول مساء 28 من شهر آب عام 1954، حقق كلبه بإبرة صغيرة، ثم استوى فوق سريريه ودون أن يرتد، قام بعمل الإبرة من جديد بالمورفين وغرغ نفسه بها ثم تمدد فوق سريريه. ونام ماريوس جاكوب إلى الأبد دون أن يمكن حتى الشيخوخة منه. ■

ثورات فكرية في الأدب العالمي

عبد الباقى يوسف

حفل تاريخ الأدب في العالم بالكثير من الثورات الفكرية الهامة التي غيرت مسار التفكير الإنساني، وأسست لمفاهيم جديدة أغنت عقل الإنسان وجعلته أكثر نضجاً، وأكثر استنارة في علاقة تكاملية بين الفكر والأدب من جهة، وبينهما وبين تقدم ورفي الإنسان من جهة أخرى.

فريدريك نيتشه يقود ثورة: القوة من أجل المقاومة

ثمة أشخاص لا يمكن نسيانهم من الفكرة كونهم يفرضون حضورهم وأفكارهم في مختلف الأحداث التي تمر بها البشرية في الحقب المتلاحقة، ونظن دوماً بأنهم مازالوا معنا يعيشون الحياة ويرون سريان أفكارهم ورؤاهم ونظرياتهم. وربما يكون نيتشه أحد هؤلاء الذين تركوا بصمات ليس من السهولة أن تُمحى من ذاكرة البشرية رغم العمر القصير الذي عاشه.

إنه صاحب الكتاب الكبير /هكذا تكلم زرادشت/ هذا الكتاب الذي أصبح جزءاً من ثقافة أي فرد على سطح الكرة الأرضية واشتهر أكثر من مؤلفه، فعندما يسلد الإنسان المثقف أسماء الكتب الأساسية والكبرى التي نهل منها ثقافته، فلا بد له أن يذكر /هكذا تكلم زرادشت/. لقد نادى نيتشه بضرورة الحرية الفكرية لأي إنسان ومهما كان موقعه، ونادى بأن يحقق هذا الإنسان بطولية في مجال عمله مهما كان نوع عمله، ما يهم أن يحقق

الإنسان بطولية قبل أن يختفي من الحياة وإلا فهو كائن غير بطل لقد أدان نيتشه الجبن والهزيمة والاستسلام للإنسان مهما كانت الدوافع، فأن يقضي المرء بكرامة وبراية خفاقة أفضل له بكثير من أن يعيش بذلك وخنوع وهزيمة. وهو يناهز بأن تكون الأجيال البشرية القادمة عبر الزمن أقوى من الأجيال السابقة، فكل جيل عليه أن يكون قوياً ومكتشفاً للحقيقة ومفكراً بقوة أكثر من سابقه، وذلك حتى يسوغ سبب مجيئه إلى الحياة. يقول نيتشه لهذه الأجيال التي سوف تأتي بعده: /لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصاً في قصده؛ بل عليه أن يترصد إخلاصه ويقف موقف المشكك فيه، لأن عاشق الحقيقة إنما يحبها لا لنفسه مجاراة لأهوائه؛ بل يهيم بها لثباتها ولو كان ذلك مخالفاً لعقيدته، فإذا اعترضته فكرة ناقضت مدأه، وجب عليه أن يقف عندها فلا يتردد أن يأخذ بها. إياك أن تقف حائلاً بين فكرتك وبين ما ينافيها / وينتهي إلى أن يقول: /إن ما فطرنا هو أن نتجنب كائناً يتفوق علينا، تلك هي عريضة الحركة والعمل / ولا شك في أنه سوف يواجه من يسيء فهمه، سواء من القراء الذين فهموا القوة على أنها تكمن في ممارسة العنف أو من النقاد الذين حملوه نتيجة مواقف العنف الكبرى التي وقعت في عصره، وحتى تلك التي سوف تقع بعد نيتشه سبب هذه الأفكار التي بشرها، وهو يدعو لأن يكون الإنسان سوبرماناً، وأن يقتل كل شعور بالوهن في ذاته، وحتى يتر عضواً من أعضائه من شأنه أن يسبب الوهن لبقية الأعضاء. إن القوة هي مستقبل البشرية، كما هي مستقبل الفرد، ولا تستطيع أن تتحكم بنفسك إلا إذا كنت أقوى من نزعاتك، والقوة هي التي تقود العالم برمته، ومن يمتلك هذه القوة سوف يكون سيداً على نفسه، ومن ثم على العالم أجمع. إنه يدافع عن أفكاره في مواجهة سوء الفهم ذلك فيقول: /لست غولاً أو وحشاً أخلاقياً، أنا التقيض الحذري لنمط الإنسان الذي بجعل كفاضل حتى الآن. إن الشيء الأخير الذي أعد به هو تحسين البشرية /

مفهوم القوة عند نيتشه

عندما تريد أن تخطو خطوة، فلتكن خطوة قوية، وعندما تريد أن تدلي بكلمة، فلتكن كلمة قوية، وعندما تريد أن تطيع قبلة على وجه من تحبه فلتكن قبلة قوية. وأي قوة.. قد تكون خطوات هادئة وبطيئة، بيد أنها تحمل قوة الثقة والآنزلة. قد تكون كلمة غارقة في الشغافية، بيد أنها تحمل قوة المعنى. قد تكون قبلة باردة، بيد أنها تحمل قوة لهيب الشوق. ليست القوة التي تحمل معناها الظاهر، بيد أنها القوة التي تكمن في الأعماق.

إنها دوماً القوة الإيجابية على الفرد ذاته وعلى الآخرين. العمل ذاته قوة، فأنت تقوى بعملك كما أن عملك يقوى بك، يمكن أن تمضي ساعات طويلة وأنت تعمل فيقدم عملك قوة لك، وتقدم قوة لعملك. حتى رجال الإطفاء الأقوياء فإنهم يقومون بمهامهم بصورة أفضل عندما يقومون بعمليات الإطفاء والإنقاذ الكبرى، ويعرضون أنفسهم للخطر في سبيل إنقاذ الآخرين، إن قوة الإخلاص في العمل تدفعهم إلى هذه المغامرات الكبرى التي يحققون بطولات مهنية كبرى من خلالها، بيد أن رجل الإطفاء الواهن لن يكون بوسعه أن ينقذ حياة قطرة؛ بل لن يكون بوسعه إنقاذ نفسه إذا ما تعرض للخطر. إن نيتشه هنا يدعو لأن يتسلح الإنسان دوماً بالقوة في مواجهة شر قادم، وحتى تمكنه هذه القوة من المقاومة في سبيل البقاء، لأن الإنسان الواهن لن يكون بمقدوره أن يقدم على المقاومة، وهو كائن مستسلم في اللحظة الأولى للمواجهة.

استطاع الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه أن يترك إسهامات فكرية وأدبية حققت لثباتها ولمولفها الخلود، وهو يعتمد في كتاباته على القوة في تناول الأفكار؛ أي أنه لا يكتب المواضيع الهشة، إنه ينتقي الأفكار التي تزلزله فيتناولها بلغة بالغة القوة ورغم ذلك فهي تلبث متعة شاعرية ورهافة حس شديدة يقدم نيتشه نفسه وأسلوب تناوله الإبداع قائلاً: / يعرف الدين يستطيعون أن يتنفسوا هواء كتاباتي أنه هواء عاصف ينتمي إلى العواصف، إن الفلسفة كما فهمتها وعشتها حتى الآن تعني العيش بطوعية بين الجليد والجيال المرتفعة بحثاً عن كل ما هو غريب وقابل للاستقصاء في الوجود. علمتني التجربة الطويلة المكتسبة في مسار تجوالات كهذه في إطار ما هو ممنوع، أن أنظر إلى الأسباب التي حثت على العمل الأخلاقي والمثالي، في ضوء مختلف جداً عما يبدو مرغوباً. ينبع كل إنجاز، كل خطوة إلى الأمام في المعرفة من الشجاعة، من القسوة على الذات، من الطاقة الذاتية. في هذه الإشارة ستتصير فلسفتي يوماً ما لأن ما منعه المرء حتى الآن من ناحية المبدأ كان دائماً هو الحقيقة / وعن كتابه هكذا تكلم زرادشت يقول: / من بين كتاباتي، يغف زرادشت وحده بالنسبة لذهني، بهذا منحاً البشرية أعظم هدية قُدمت لها إلى الآن. ذلك الكتاب مصوته الذي يختصر المصوّر، لا يمثل نزوة الكتب فحسبه إنه الكتاب الذي يتصف حقيقة بهواء المرتفعات، إن الحقيقة الكلية للإنسان ترقد تحته على مسافة بعيدة جداً، إنه أيضاً، الأعماق، ولد من شروق الحقيقة الأكثر عمقاً، من بشر تنفذ

لا ينزل فيها دلو دون أن يخرج ممثلاً بالذهب والطينة.. إنها الكلمات الأكثر هدوءاً التي تولد العاصفة، الأفكار التي تجيء على أقدام الحمام وتقود العالم.. ثمار التين تسقط من الأشجار، إنها جيدة ولذيذة الطعم، وحين تقع ينكشط جلدنا الأحمر. أنا الريح الشمالية للتين الناضج.. هكذا كالتين ستسقط إليكم هذه التعاليم يا أصدقائي. كليوا الآن لحمها الطيب واشربوا عصيرها، إنه الخريف.. السماء صافية والوقت بعد الظهر/

لقد كتب نيتشه / زرادشته / بين عامي 1883 و 1885 وكتب الأجزاء الثلاثة الأولى كلها في عشرة أيام، ثم بعد ذلك ظهرت عليه أعراض مرض الزهري الوراثي، وضعف بصره، لكنه لبث يصارع المرض بشجاعة حتى أصيب بالفالج وتوفي سنة 1900 بعد سنة وخمسين سنة على ولادته. ويذكر أنه لم يتزوج، وكان يقول: / إني لم أجد امرأة تصلح أما لأبني إلا المرأة التي أحبها /

تأثير فكر نيتشه على الأدب:

لقد تأثر الكثير من الأدباء بمفهوم نيتشه للقوة، ومن بين هؤلاء الروائي الياباني يوكيو ميشيما الذي تمثل هذه الدعوة، وأقدم على خطوة من أجل طرد الاستعمار من بلاده. يأتي نبأ انتحار الروائي الياباني يوكيوميشيما عارفاً في السوداوية والفجعية، وبغريتنا لمعرفة المزيد عن حياته وعلاقاته وشاطآنه ميشيما، هذا المثير المرشح لحائزة نوبل للأدب، الذي يتوقع القاد فوزه بها، ينتحر بطريقة بطولية تشهده أكثر من نوبل ذاته، وبسرعة لا تبلغها سرعة.

ولد كيميتاك هيرادكا - الذي بات يعرف يوكيوميشيما - في اليوم الرابع عشر من شهر كانون الثاني سنة 1925 لأسرة محافظة جداً على التقاليد الساموراي. ومور ولادته استطاعت جدته لأبيه أن تحتفظه وتربيه حسب مزاجها في بيتها الصغير... وكبر يوكيو على سماع قصص الساموراي ومغامراتهم من حداثته التي لا أحد في حياتها غيره. وإن كانت تستمتع بملء فراغها برفقة حفيدتها غير الهادئة فإنه كان على العكس يرى الاهتمام سيطرة على أوقاته وحريته في اللعب مع أصدقائه الأطفال في الشارع أو في أي زلوية أخرى. كانت هذه الجدة تأخذه إلى المسرح حتى تبعده عن الضجر والسأم، وأصبح يشاهد «النو» بشكل متواصل برفقة جدته.

عندما يصبح في الثانية عشرة من عمره، يهرب بغتة من جدته المستبدة، ويلجأ إلى البيت للعيش مع والديه، وإن كان لسوء حظه أن والده من أشد الكارهين للأدب والكتب

والأوراق، فإن من حسن حظه أن والدته كانت تناقضة تماماً، فكانت تهتم بالإصدارات الجديدة، وتقرأ الدوريات وتفضل الأدب على كل شيء، وعرفت اهتمام ابنها بالأدب فشجعت، ورأت فيه كاتباً مسرحياً.

عندئذ كتب يوكيو العمل الأول في حياته، وهو عبارة عن رواية، وأنجز هذا العمل الذي عنوانه *بيت في الرابعة عشرة* من عمره، وفور إنجازها وقع عليها الأب ورأى الرواية المكتوبة بخط يد ابنه، لم يحتفل، فهجم عليه وصفحه، ثم مزق الرواية وحرقها ولم يترك منها سطوراً. وعاقبه عقاباً مرعباً والأكثر أنه هلده بالطرْد إقاعاً صاف ورأى أي قلم بيده. أمام رغبته الملحة بالكتابة واضطهاد والده وتشجيع والدته، قرر أن يكتب خلسة عندما يتأكد من خروج والده أو سفره، أو نومه عندما يكون في البيت. يكتب على دفتر، ويحافظ عليه بدقة، ويخفيه في أماكن لا تخطر على بال الأب.

لقد بدأ الدفتر بالنسبة إليه أشبه بالكز؛ بل إنه الكنز بعينه، وفي هذه الظروف يكتب عمله المتميز *ماعتراقات قناع*، ويحزّه بعد سنوات. وربما أنجح له عمله في وزارة المالية أن يكتب في أثناء الدوام فتجراً لأول مرة، وأقدم على طبع هذا المخطوط، وعند نشره لفت أنظار كبار النقاد، وكنت عنه الصحف والمجلات اليابانية فتحسن وضعه الاقتصادي مما شجعه على تقديم طلب الاستقالة من وزارة المالية بمفضل طاعة الرواية، ليتفرغ للأدب والكتابة.

يظهر من عنوان الرواية أنها تمس الروائي نفسه؛ أي هي سيرته، يدرس فيها سحر الموت، فالجنس هنا يقترن بالموت، ولكن أي موت؟! الموت الذي يهب الحياة للآخرين، لجيل جديد لا يمكن له أن يولد إلا بعد أن تتم هذه العملية الحاسمة ولدى إلقاء الضوء على علاقاته، يحاول.. يوكيو أن يخفي تفاصيل هذه الوقائع، وهو من نمط مارسيل بروس. ربما لملاقاته السياسية والاجتماعية الواسعة. لذلك لا يصل إلى الاستقرار النفسي. فيبدو مضطرباً في حياته، وحتى في لحظات انتحاره؛ إنه صراع نفسي حاد بين الواقع الذي لا يغفره المجتمع الياباني، وبين الكاتب الذي ينظر إليه الشعب نظرة فيها الكثير من القنسة والبابوية والوقار.

كتب يوكيو الرواية ولم يستقر، فيكتب القصة القصيرة. ثم يكتب المسرح، ويعبر عن أفكاره بالمقالات، ولا يستقر؛ فيلجأ إلى السينما. كتابة وتمثلاً.

ومن الجهة الأخرى يعلن انتساب أفكاره إلى اليمين المتطرف، ثم يسحب كلامه فيدخل اليسار، ثم لا يلبث أن يترك كل شيء ليتفرغ للرياضة، ويصبح من دعاة القوة الجسمانية في اليابان.

على الجسد أن يكون قوياً، وهنا على ما يبدو يتأثر بنيتشه. ثم يعود إلى السياسة في أواخر حياته، ويشكل ميليشيا خاصة به يسميها «المجتمع للدرع».

ترك بوكو آثاراً كبيرة في معظم الأجناس الأدبية خلال حياته الأدبية القصيرة، تزيد مجملها عن مائة مجلد وتحتوي على ثلاثين رواية، ومجموعة كبيرة من القصص القصيرة والمسرحيات إلى جانب العديد من المقالات والدراسات الأدبية التي نشرت في الصحف والدوريات اليابانية.

بوكو يفهم جيداً عبارة أبيقور ويعجب بها، ويرددها في أعماقه: «ما دعنا نعيش، فالتفكير في الموت في غير محله.. وعندما نموت نعدم وجودنا، فلا موجب إذا للخوف من الموت».

إنه لا يخاف الموت.. وليس بمقدور الموت النفسي أن يجد طريقاً إليه.

يكتب في دراسة عن جورج باتاي:

أريد أن تحيييني حتى في الموت

أما أنا فإني أحبك هذه اللحظة

في الموت.

ويواصل تصوير مشاهد التصوير للموتى في أفضل وأرقى أعماله الإبداعية: صوت الأرواح البطولية - وطنية - عطش للحب - وفي الثلاثية الروائية (بحر الخصوبة).

يقول بوكو قبل انتحاره. «أريد أن أحمل من حياتي قصيدة».

وبعد انتحاره، نستخرج جملة هامة من سيرته: «اعتراضات فراع»، هي: «كانت تصيبي الرعشة مع لغة غريبة حينما كنت أفكر بموتي، كنت أشعر أنني ملكة العالم بأسره».

إنه شكل من أشكال ممارسة أقصى حدود الحرية، لامتلاك كل شيء في لحظات خسران كل شيء.. بيد أن مفهومه عن الموت يغلو أكثر نضجاً في روايته الكبيرة: «الشمس والفلوذا»؛ فعندما يطير في طائرة حرية، يشعر للحظة ما أن روحه تنفصل عن جسده، ويتمتم بينه وبين نفسه: «في مكان ما يجب أن يوجد مبدأ ما يتوصل إلى أن يجتمع بينهما ويصالحهما.. وخطر ببالي أن هذا المبدأ هو الموت». ولكن لا ينبغي لبوكو على الأقل أن يرضخ لشبح ماء، ويقاد إلى الفراش، ليدخل الشبح خلفه، يمد يده ويسحب روحه. بينما بوكو يستلقي في الفراش مستسلماً له حتى ينجز مهمته ويهرول قبيل الضوء لابد أن يحتدم التصادم بينهما، وهله هي دقائق اللذة التي ينظر إليها البطل بشغف وينتظر قدومها بشوق.. إنه صراع متع بين الجسد الذي يتمسك بالعالم وبين قوة الشبح، الجسد يتمسك بالعالم، والشبح يهرع على أن يسليه حياته.

هذه هي الدقائق الحاسمة التي عليها أن تطول - لذلك كله يلجأ إلى رياضي /الكنسو والكاراتيه/ وتمارين رفع الأثقال ويغلو من دعاة تقليس القوة الجسمية والعضلية في اليابان، ويطلق مقولة سرعان ما تنازع: «إن الشيء الذي بقي الجسد في النهاية من أن يصبح مضحكاً هو عنصر الموت الذي يستوطن جسماً عامراً بالصحة».

وتفرغ أجراس الموت في كتاباته الأخيرة، ويواصل نشاطه الجسمي والسياسي والمضلي.. ويشعر بأنه يقترب من دقائق للتصادم الكبرى في تاريخه، لن يموت بصمت على سرير ميتة إن موته سيكون مواجهة مينا فيز يائية، سيكون مشهداً مذهلاً يبهز العالم ويهز اليابان لسنوات طويلة. وبعد الصراع يستوطن الهدوء. يستقر الشج ويسترد أنفاسه بعد أن يسلب الجسد آخر رعدة، يتخيل يوكيو لحظات ما بعد الصراع: أحديقة وضيئة آمنة لا تنفرد بشيء خاص، يسمع فيها صرير الزيزان كأصوات تنبعث من سبعة وردية يفركها المرء بين يديه، كأنه قد وصل إلى مكان ماء ولم تعد لديه ذاكرة ولا أي شيء، وشمس الصيف تغرق الحليقة الهادئة.

الانتحار على طريقة /السيوكو/ طريقة مرسان اليابان الشجعان القدماء .

يوكيو يمارس هذا الطقس من التراث الياباني للرد على الحاصر المخزي .

في يوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني من عام 1970 احتل الروائي يوكيو كلية الأركان العسكرية بقوة «مليشيا» وأسّر قائد الكلية، وجمع الجنود البالغ عددهم ثلاثة آلاف جندي ياباني في الساحة، وقرأ بيان الأخير التالي: لقد انتظرنا طويلاً انتفاضة القوات المسلحة، ولكن انتطارنا كان عبثاً، إن لم تتحرك فإن القوى الغربية ستبقى مهيمنة على اليابان حتى نهاية القرن القادم، فإما أن نقبى يابانيين بالمعنى الحقيقي أو نموت.. أم أنكم لم تعودوا تكثرثون إلا بالعيش، وتتركون الروح تموت؟! إننا نقدم لكم قيمياً أهم وأرقى من العيش السطحي لا نهنأ الديمقراطية أو الحرية. ما يهمنا هو اليابان.. أرض التاريخ والتراث.. اليابان التي نحبه.

وعلى الفور، أخرج سيفه وفتح جرحاً بمساحة 13 سم في بطنه، واحتدم التصادم العنيف بين الجسد الشجاع القوي الذي وقع عليه بقتة، ووقع على الأرض يستغض بقوة وقسوة في مشهد دموي أروع الجنود. لم يستسلم الجسد للطعنة، بدأ يقاوم بين دماء ساخنة، ويتقدم إليه صديقه الحميم المسؤول عن قيادة الميليشيا بعده وعاجله بضربة لم تكن القاضية، وعاجله بضربة أخرى لكنها لم تكن الفاصلة. وما زال يوكيو يقاوم ويحلق إلى رفاهه بعينين قاسيتين. فتقدم رفيق آخر وسدد ضربة حاسمة إلى عنقه، فانفصل رأس الروائي عن جسده في لحظة واحدة. وجاء دور /موريتا/ الخائف لتنفيذ الاتفاق كي يطمئن بطنه هو الآخر وسط نظرات الرفاق.

وجه ضربة خفيفة، وسحب السيف بخوف دون أن يتغذ الاتفاق. فتقدم الرفيق نفسه إليه وسدد ضربة إلى عنقه، وجعل رأسه بالقرب من رأس زميله الروائي، ولبت ثلاثة أعضاء من الميليشيا أحياء حسب المخطط المتفق عليها قبل بدء العملية. استطاع يوكيو أن يعيش ويتمثل أفكاره التي دعا إليها، وأمن بها تاركاً لنا كل ذاك الإرث الأدبي الذي بات يحتاج إلى إعادة قراءة حتى نتكشف يوكيو بشكل أغنى.

البير كامو وثورة التمرد

ولد كامو يوم 7 نوفمبر 1913 بمدينة النرجان بالجزائر، ودرس حتى نال إجازة الفلسفة في الجزائر، وكان يدرس ويعمل في /الأرصاد الجوية/ معاً، وبدأت ميوله الإنسانية بالظهور وهو يرى بلاده تحتل بلداً غنيداً بنا بالكتابة بشكل جريء، وهو يدین هذا الاحتلال. فيلسوف، وروائي، ومسرحي إنساني النزعة في حل ما ترك من إبداع تكلل بنيله جائزة نوبل للأدب سنة 1957، وهو ثاني أصغر كاتب يحصل على هذه الجائزة بعد /روديارد كبلنج/ كما أنه أصغر من مات من كل الحائزين على جائزة نوبل. مسرح البير كامو هو مرحلة انتقالية هامة من مراحل ازدهار المسرح الفرنسي، وتسجل له الريادة في تقديم أفكار إنسانية جديدة في العمل المسرحي عبر تاريخه. في الجزائر بدأت كتاباته الأولى، ودعا كامو إلى: (إن أكر معركة يجب أن يخوضها الإنسان هي معركة مع نفسه، معركة ينتصر فيها حب العدالة على شهوة الحقد). وهنا بدأ يدين الاستعمار الفرنسي للجزائر.

يكتب كامو في تلك المرحلة التكوينية: /إن الحب الذي تتبادل مع مدينة هو على الأغلب حب سري. إن مدناً كباريس وبراق وحتى فلورنسا، لهن مدن متغلقة على نفسها وتحدد بالتالي العالم الخاص بها، لكن الجزائر، مع بعض الأوساط الممتازة كالمدن على البحر، تنفتح في السماء مثل قم أو جرح.

لا بد للمرء بدون شك أن يعيش حقبة طويلة في الجزائر ليفهم أي جفاف يمكن أن يحدثه الإفراط في الثروات الطبيعية، يا للبلد الفريد الذي يهب الإنسان الذي يغلبه عظمته ويؤسه في آن واحداً فأني عجب إذا كنت لا أحب وجه هذا البلد إلا وسط أبنائه الأكثر فاقة. إن كل شيء في الجزائر بالنسبة إلي هو شاب وملجأ ذريعة للتصارات. إن القيم هنا وثيقة الارتباط والنكتة المحبلة عن القباريين الجزائريين، حين تكون عرباتهم فارغة أن يصيحوا بالصبايا الجميلات اللاتي يصادفونهن: /أنصعلدين يا حبيتي/ ١٩

يحاول كامو أن يعطي صورة واضحة عن القاع الاجتماعي: / إن أيام الأحاد في الجزائر من أكاب الأيام. إني لا أعرف مكاناً أشبع من مقبرة لبرو/ إن أكداً من اللوق الفاسد بين أطر سوداء تكشف عن كآبة رهيبة في هذه الأمكنة التي يكشف فيها الموت عن وجهه الحقيقي/.

من هنا تأتي دعوة كامو إلى تمرد الجزائريين في وجه الاستعمار الفرنسي، فيعلن موقفه الواضح قائلاً: / إن نفوس الفرنسيين مليئة بالحقد وهو حقد أسود أرفض أن أشارك فيه، لقد كلفتنا هذه القضية كثيراً وما زالت تكلفنا /

لجأ كامو إلى الكتابة المسرحية ليتفاعل بشكل مباشر مع الجمهور، وقد كانت لمسرحياته ردود أفعال قوية في مختلف أنحاء العالم.

لبث كامو مركزاً على منهجه الإنساني في المسرح، واغتنم هذه الخشبة ليتفاعل مع الجمهور وجها لوجه.

يدافع هذا الكاتب عن إنسانية الإنسان ويدبر أي شكل من أشكال التدخل في حياته. ثمة مسرحية هامة لكamu تصور نهاية الإنسان السعي نهاية مأساوية، وهي مسرحية تحليلية بعنوان: / سوء إلهي / كتبت عام 1944

وفيها امرأة ولينتها تديران صدقاً، وكلما نزل نزل في هذا الفندق، تقتلن، وسطناً على ثروته. تمضي الأحداث، والأيام، وقات يوم يعود الأس المهاجر إلى أمه وأخته نزلياً في الفندق، ومن باب الدعابة يقرر أن يخفي شخصيته أول الأمر، حتى ينأ، وفي الصباح يقدم لهما المفاجأة السارة.

يكون الرجل سعيداً في غرفته بالفندق لأنه بالقرب من أمه وأخته، وفي غرفة أخرى تخطط الأم كيف تنفاله لتحصل على ثروته، خاصة وقد رأت هذه الثروة. وكالمادة تنجحان في هذه المهمة، وفي ذروة الابتهاج للحصول على الثروة، تكتشفان الحقيقة من أوراقه.

ها تولد الصدمة الكبرى، وكان كامو يقول بأن من لا يحترم حياة الآخرين، فسوف يأتي عليه يوم لا يحترم حياته أيضاً، وكما يعتدي على حياة الآخرين، فسوف ينقاد لبقضي على حياته أيضاً. وبالفعل تقرران الانتحار مع هول الصدمة، وعندما تقول الأخت: /الحياة أقسى منا جميعاً/.

يقول كامو: /هناك نوع من التفاؤل ليس بالطبع من سجاياي، لقد ترعرعنا أنا وسائر أبناء جيلي على قرع طبول الحرب العالمية الأولى، وقد تابع التاريخ منذ ذلك الحين

حكاية القتل والجور والعنف إلا أن التشاؤم الحقيقي كالذي نراه اليوم يكمن في استغلال هذه الوحشية والخزي. أما فيما يتعلق بي فقد ناضلت من دون هوانة ضد هذا الانحطاط، لست أكره إلا أولئك المتوحشين، وفي أحلك أعماق عدديتنا لم أكن أنشد غير سبيل لتجاوز العدمية.

ليس بوسع أحد أن يتحدث عن كامو دون سارتر؛ حيث أن اسميهما اقترنا بالوجودية، وفيما بعد انفصلا فصلاً عميقاً في الفكر والصدقة، فكامو يتجه نحو: /إننا غير مسؤولين عن أمنا وأبنائنا أو اسمنا، أو ديننا، فكلها حصلت قبل وجودنا أما المستقبل، أو المصير فنحن مسؤولون عنه، وعلينا أن نقرره، ونختاره، وهذه هي الحرية المسؤولة /

فيما يتجه سارتر نحو: /إن الحرية هي الرعب /

ويتجه كامو نحو: /التكاتف الإنساني /

ويتجه سارتر نحو: /الآخرون هم الجحيم /

ويرى كامو: /عندما يبارك الأسقف حكم الإعلام، يكون في رأبي قد خرج عن دينه، وحتى عن إنسانيته /

ويرى سارتر: /إننا نعيش في عالم مليء بالبشر، ونهنا فإننا لا نستطيع أن نسيطر عليه إلا إذا كنا قساة ولوثنا أيدينا بالحريصة / وعلى القصور يعلن كامو انفصاله التام عن الشيوعية، فيرسل إليه سارتر برسالة من صمها: /هناك أشياء كثيرة تربط بيننا وأخرى قليلة تفرق بيننا، ولكن هذه الأشياء القليلة بالغة الخطورة؛ بحيث أصبح من المستحيل أن نلتقي /

وعندما توفي كامو قال عنه سارتر: /إنه كان أحد أهم أخلاقي العصر الكبار /

وقال في روايته الكبرى الغريبة / ما كاد غريب السيد كامو يخرج من المطبعة، حتى نال أكبر قيمة دفعت للكثيرين إلى القول بأنه خير كتاب صدر بعد الهلنة، وأنه هو ذاته، في وسط الإنتاج الأدبي لهذه الأيام، فقد تلقيناه في الطرف الآخر من ضفة البحر المتوسط، ليحدثنا عن الشمس في ذلك الربيع الحسي الذي لا يعكوه هباب الفحم /

ولعه بالحياة والعربة كان خلف دعوته إلى التمرد في سبيل أن يحقق الإنسان مقومات حياة جذيرة بأن تعاش.

كان كامو مقبلاً بشكل غريب على الحياة يعيش كل تفاصيلها، ويسعى إلى تحقيق حياة إنسانية له ولغيره، وقد تفرغ للعمل الإنساني، وفي عام 1952 لم يتردد في تقديم استقالته في منظمة اليونسكو احتجاجاً على قبول الأمم المتحدة لقبول عضوية أسبانيا، وهي تحت حكم الجنرال /فرانكو / ثم أدان السوفييت للطريقة التي قسّمت فيها التفاضلة العمال في برلين الشرقية عام 1953.

في ذروة تعلقه بالحياة يسطر كامو: / كل رعيي من الموت يكمن في غيرتي على الحياة. إني غيور ممن سيعيشون من بعدي. ومن سيكون للأزهار والشهوات إلى المرأة معنى من لحم ودم بالنسبة لهم. إني حود لأنني أحب الحياة حباً جماً لا أستطيع معه إلا أن أكون أنانياً /

ولكن الموت يأتي ليخطف كل شيء، فيقول كامو في ذروة يأسه: / ولا أسوأ من المرض في هذا الصدد. إنه دواء ضد الموت، إنه يمهّد له، إنه في مرحلته الأولى، الإشفاق على الذات، إنه يدعم الإنسان في جهده الكبير في التهرب من يقينه بأنه سيموت بأسره، وأشعر عندئذ أن التقدم الحقيقي الوحيد للحضارة، التقدم الذي يتعلق به البشر من زمن لآخر، هو أن نبذ ميثاق واعية. إن ما يدعشني دوماً هو فقر أفكارنا عن الموت /

إن كامو يتحدث عن الموت من خلال موت الآخرين، وعندما يتحدث عن نفسه لا ينجح في تصوير هذا الموت، ولكنه يرى أن الإبداع هو خير وسيلة لمجابهة الموت، إنه الموت الواعي والناصح: / أقول في نفسي، سأموت، لكن هذا لا يعني شيئاً لأنني لا أتوصل إلى الاعتقاد، به ولا يمكن أن تكون لي إلا تجربة موت الآخرين لقد رأيت أناساً يموتون، رأيت على الأحص كلاً مات، وكان لمسها هو الذي يلبلني، أفكر عندئذ: الأزهار، الإبتسامات، الشهوات إلى الموات، أريد أن أحبل ضحوي حتى الثمالة، وأن أنظر إلى نهايتي بكل إسراف غيرتي وسعادتي، ومقدر ما أنفصل عن العالم أخاف من الموت / لكن هذا الصوت الراجف يموت مكرراً، ويفصل تماماً عن العالم، إنه في ذروة احتفاله بجائزة نوبل للكاتب، وذروة المناق العالمي والمجد والشهرة والثروة يسير مع صديق له، وفجأة تصطدم سيارتهما بجذع شجرة على طرف الطريق، ويكون كامو هو المفارق للحياة في هذا الحادث الذي غداً عالمياً يوم 4 يونيو 1960. وكان كامو قد كتب في بداية حياته: / إن أكثر موت عيشية يمكن تخيله هو الموت في حادث سيارة /

في هذه المسرحية يطرح كامو قضية الحب والموت بشكل إنساني مؤثر. وهي من المسرحيات التي تطرح الحساسية العالية في علاقة حب عميقة، ولكن الشاب يقلقه دوماً الموت الذي يبعده عن حبيبته.

البطل ينتابه قلق وجودي، وهو يتخيل موته، والابتعاد عن حبيبته، وفي هذا القلق ينادي / ديجو / حيث: إني أكره جمالك لأنه سوف يحيا بعد موتي.. ملمون هو لأن غيري سيتمتع به.. لن أكون وحدي هناك.. ماذا يهمي من حبك إن لم تمنعني؟
الحياة تقترب هنا بوجود من نحب، وإذا خلت الحياة من الحب خلت من اللف.
وهذا يذكرنا بكتاب لكامو هو لأسطورة سيزيف /

إن الكبير كامو يسعى لقول معتقداته من خلال أعماله، ويترك لشخصه مهمة حمل هذه الأفكار، فيكتب بود عن سيزيف ذلك الرجل الذي يحلم بالعودة إلى الحياة. سيزيف الذي أمر زوجته بإلقاء جسده في الطريق بدون كفن عند موته ليمتنح مدى حبه له، يرى نفسه فجأة في الجحيم ويبدد صخرة يرفعها إلى قمة جبل مرتفع بالشقاء وما إن يوصلها حتى تعود فيعود رفعها. وهنا هو عقابه، فقد حكمت عليه الآلهة هذا الحكم، لأنه أنقش أسرار الآلهة. لقد اختطف /جوبيتر/ /أجين/ /لينة/ أزوب، فأدهش اختفاؤها والدها الذي شكوا الأمر لسيزيف فعرض عليه الأخير - وكان على علم بالاختطاف - أن يدلّه على مكانها ويفشي السر بشرط أن يمد قلعة /تورنته/ بالماء، وهو بذلك يفضل بركة الماء على صواعق السماء، فيعاقب بالأشغال الشاقة المؤبدة في الجحيم برفعه الصخرة إلى الأبد... ذات مرة يتوسل إلى بلوطون/ حتى يعطيه استراحة ليعود إلى الحياة ويرى زوجته، ويعدها يعود بأقصى سرعة، ويرق له قلب /بلوطون/ ويمنحه إحازة قصيرة، ويأذن له بالخروج من الجحيم ويعود سيزيف - عاشق الحياة - ليفتح عينيه على الجمال والشمس والهواء، وعند انتهاء المهلة، يرفض العودة، ويهرب متخفياً عند منمرح الحليح تحت تهديدات الآلهة حتى نفذ صبرها، فتدخل /مذكور/ نفسه بفرار من الآلهة، وأمسك بسيزيف من رقبته، وأعادته بالقوة إلى حيث صخرته.

يقول ديجو: لا أريد أن أموت وحدي، وأعلى شيء عندي في العالم يشيح بوجهه عني ويرفض أن يتبعني.

وتأتي الإجابة الجميلة التي بطبيعة الحال، ترضي كامو نفسه أولاً، فتقول فكتوريا جملتها الرائعة: إذا كان يجب أن تموت يا حبيبي، فإنني أحسد حتى الأرض التي سوف تقترن بجسمك.

يلجأ الكبير كامو إلى شخصيات مستبدة من التاريخ، ليستعين بها من أجل أن ينشر أفكاره من دعوته إلى التكاتف الإنساني.

تعد مسرحيته /كاليغولا/ من المسرحيات الهامة التي تدافع عن حياة الإنسان، وفيها يبين كامو بأن الاستبداد لا يقتصر على زمان ومكان وأمة وشكل، إنه يأخذ أشكالاً مختلفة. كان الغاية كاليغولا يقول: ليس هناك قدر متعهم، لذا أختار أن ألعب دور القدر.

ويضيف: إنني ألبس الوجه الغبي الغامض لشيطان محترف. وفي اعتقاد كاليغولا كما يقول. يمكن لأي إنسان أن يلعب الدور الرئيسي في الكوميديا ويصبح لاعباً. كل ما يحتاج إليه هو أن يقسي قلبه.

ويقول مدافعاً عن نزعة المدونة: إنها الحقيقة، كوني لا أحترم الحياة الإنسانية أكثر مما أحترم حياتي الخاصة، وإذا كنت أحد القتل سهلاً، فما ذلك إلا لأن الموت سهل بالنسبة لي.

وبعد كل تلك الجرائم المروعة التي يرتكبها كاليغولا بحق الناس، ينتهي في أواخر حياته إلى أن يخنق عشيقته كايرونيا تنويجاً لنزعه، وهو ينظر إليها في المرأة تتحول إلى جثة، ولكنه بالمقابل يلقي العنف ذاته من الناس الذين يقومون عليه ضرباً حتى يلقي حتفه. يعد كامو من دعاة تمجيد حق الإنسان في سبيل حياة تليق بكائن إنساني بكل المقاييس.

كل هذا في سبيل حق الإنسان في حياة حرة كريمة، وعلى هذا الإنسان أن يتمرد في وجه الظلم والقسوة، ويناضل من أجل التخلص من كل أشكال العبودية في سبيل الحياة التي هي أفضل ما وهب للإنسان على الأرض، فحتى يحترم الحياة وتليق بها، علينا أن نسعى من أجل الحرية، حريتنا وحرية الآخرين على دروب التكاتف الإنساني.

ثورة السورالية:

السورالية اسم مذكر في الفرنسية، تعني آلية مسلية صرفة يُقصد بها التعبير شفاهاً أو كتابةً أو بأية طريقة أخرى عن سير الذهن الحقيقي إنها إلقاء الفكرة في غياب أية رقابة، يجريه العقل خارج كل اعتماد حمالي وأخلاقي وهي في التمرير الفلسفي موسوعياً: تقوم على الإيمان بالحقيقة الفوقية لبعض أشكال التداعي المهيمنة قبلاً، وبقدرة المنام الكلية وفي حركة الفكر غير الهادفة، وتهدف إلى القضاء نهائياً على ما سواها من آليات نفسانية، وإلى تولي حل مشاكل الحياة الرئيسية بدلاً منها.

يمكن القول إن السورالية في الأدب قدمت خدمات جليلة لحركة الفكر في العالم، وقادت ثورة حقيقية أثرت بتاريخ الأدب والفكر معاً.

اقتربت السورالية باسم مؤسسها وواضع بياناتها الفيلسوف والشاعر والروائي الفرنسي أندريه بريتون الذي عاش حياة حافلة بطولها وعرضها.

سافر كثيراً، وكتب كثيراً، وعشق كثيراً، والتقى أبرز رجالات عصره أمثال: فرويد وكريفل، ودسنوس، وإيلولر، وأراغون، وموريز، وبيريه، وماساتري، وكامو، وسوبو، وأبو لينير، وفيشيه، وفالي، وبيكاسو.

ولد هذا الرجل الذي يعد علامة بارزة في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر سنة 1896، ودرس الطب النفسي، وسرعان ما رأى ميله إلى التعبير عن أفكاره بواسطة اللغة، فأصدر عام 1919 ديوانه الشعري الأول الذي أسماه «مكتب الرهونات»، وبعد سنتين سعى في

فيسا للقاء سيغموند فرويد فالتقاء، وبعد ذلك قام بتجارب عديدة حول التثويم المغناطيسي، ثم توالت أعماله في الصدور، ولكن العمل الأبرز الذي أظهر اسمه في المشهد الثقافي الفرنسي المعاصر والعالمي فيما بعد كان عمله اللغوي في وضع بيانات السوربالية، وبالفعل فقد ظهرت هذه البيانات للور عام 1924.

سأورد هنا بعض الأفكار الواردة في بيان السوربالية الثاني، يقول بريوتون: الكل يعرف جيداً ما هو الإلهام ولا سبيل إلى أخطائه، فهو الذي زوّد حاجات التعبير السامية في كل زمان ومكان. ويقال في العادة إنه موجود (في) أو غير موجود. وإذا لم يوجد فإن شيئاً مما يصدر عن الحلق الإنساني المشاب بالمصلحة وبالحيلة المنطقية وبالتمكن المكتسب من الجهد لا يمكن أن يسلينا غيابه.

إن هذه الثمار هي الكتابة الآلية ورواية الأحلام تتميز في وقت معاً بأنها الوحيدة التي توفر مواد تقديرية رفيعة للنقد الذي يبدي في الميدان الفني حيرة غريبة، وبأنها تمكن من إعادة تصنيف عام للقيم الشعرية، وبأنها تزود مفتاح قادر أن يفتح إلى ما لانهائية ذلك الصندوق المتعدد الأعماق الذي يسمى الإنسان.

لقد عنى هذا الكاتب والفيلسوف أعماق الإنسان من خلال غالبية إنشائاته الشعرية والفلسفية والفكرية والأدبية، ذلك أنه رأى بأن الإنسان نوعاً هو عمقه، وأن الإنسان عليه أن يبذل قصارى جهده للتعرف بنفسه قبل أن يتعرف بالآخرين، فهو كلما يتعرف على أعماق ذاته، يتعرف على أعماق الآخرين من جهة، ويتعرف على أعماق الطبيعة التي يعيش فيها من جهة أخرى. لذلك أجمع فقهاء النقد وأئمة الفلسفة أن قراءة أعمال هذا الكاتب تكون بمثابة المشكاة التي ينظر من خلالها القارئ إلى أعماق ذاته.

يقول بريوتون في كتابه / أمام الستار / سيحكم التاريخ وحده إذا كانت البيانات التي جعلتها الوجودية تظهر حديثاً في المقدمة قادرة على القيام بمثل هذا الدور، أو إذا كان نجمها لا يضيء سوى حقبة انتقالية قصيرة. ليس هنا مجال البحث في المسألة الشائكة التي هي معرفة ما إذا كان التعمد الأسطورة هو أيضاً أسطورة، وإذا وجب أن يرى فيه أسطورة اليوم، فعلى رغم الاحتجاجات العقلانية، كل شيء يجري اليوم كما لو أن أعمالاً شعرية وتشكيلية معينة حديثة نسبياً تتمتع على الأدهان بقوة تفوق من كل جانب تأثير العمل الفني.

إن أندريه بريوتون يحمل خصوصيته كشخص مبدع جاء إلى هذا العالم، وأعماله تحمل خصوصيتها الأدبية بين معظم الأفكار التي طرحتها شاعرية الإنسان في التاريخ الأدبي.

روايته: نادجا:

أراد بريتون أن يعبر عن وجهة نظر مذهب السورريالية في علاقة الرجل بالمرأة، فأصدر رواية تحمل اسم المرأة هي رواية *نادجا*، التي سأقف معها وقفة سريعة. عندما يحب أي رجل أي امرأة في العالم، فإنه لا يجد حرجاً من تقديمها لأهله أو لأصدقائه، لأنه عند ذلك يشعر بأنه يقدم نفسه، وعندما يحب الكاتب امرأة، فإنه يرغب في أن يقدمها للعالم برمته، لأنه كذلك يشعر بأنه يقدم نفسه، وهنا تكون متعة القراء، لأنها تفرن بمتعة الاكتشاف بالنسبة للقارئ. أجل بوسع صفحات ما كتبت في ظروف استثنائية أن تشرق أمام الروح، وتفتح في مساحات الحواس حقائق النارنج والأرانب البرية والأشجار العامرة بالخوخ، وتجري في جملوها أنهار رقراقة علبة.

هل هي رواية، أم أنها محاولة لكتابة رواية.

نادجا هذه الرواية التي كتبها أندريه بريتون دون أن يلتزم بأي شكل أو قالب أو فنية أو حتى تقنيات روائية، جاءت موحزة ومحتصرة في أقل من مئة صفحة، وقد تحدث في النصف الأول عن أصدقائه وعلاقته ناسياً بأنه أمام كتابة رواية، ويبدو أن هذه المقدمة استغرقت نصف صفحات الكتاب ليعطن بريتون بأن عليه كتابة شيء ماعن *نادجا*، فتبدأ الرواية بهذا التحول الكبير الذي بطراً على حياة بريتون وهو يلتقي / نادجا / الملعلة، التي تمثل حال المرأة الفرنسية وهي شارحة للنو من حربين عالميتين.

إنه حديث عن تأثير المرأة شكل خاص بالواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيش فيه أو يرغب عليها أن تعيش فيه.

إن ما يجعل هذه الرواية تدفع بكل هذه المتعة لقارئها هو أن بريتون يكتبها على شكل دفقات شعرية غاية في القوة، ثم يأتي بهذه المقاطع المترامية في فترة زمنية ليضعها في نسق لتأخذ شكل رواية، وبريتون الذي ليست لديه خبرة كافية لكتابة رواية كخبرة فوكتر مثلاً، أو هس، لأنه يعمل في غير اختصاصه، كمحاولة فرويد مثلاً لكتابة قصة قصيره أو قصيده، أو رواية قصيره، يكتب بطلاقة مستفيداً من كل أجناس الفن السورريالي، فتارة تروى / نادجا / امرأة اسطورية، وتارة تراها امرأة غارقة في عمق الواقعية، يقول: / بكل تفصيل أقطع وفائع حياتها، وأن تقوم أحياناً بفنجات مستهجنة، وأن تقسرنني وأنا في أشد تقطيع على انتظار تحولها إلى تصرفات أخرى كان محالاً أن تصبح طبيعية. كم من مرة وقد أبرمني حالها، قطعت من إعادتها إلى إدراك سليم لقيمتها، ففادرتها شبه هارب / إنه يشعر بحب هائل نحو هذه المرأة التي هي العالم الذي يناشده بريتون، ويناشده مؤسس الحركة

السوريالية معه: /الحب الساحر الساجر الفريد الأكيد الحب الصامد لكل طارئ، أخيراً هو الذي كان يسمعه تحقيق المعجزة/

لكن من الطرف الآخر فإن نادجا/ تحترق وتعماني، وهي غير قادرة أن تكون في الصورة التي يريد الحبيب أن يضعها فيها، فتشعر باضطرابه يقول الحبيب: /قبل شهور جاء من أخبرني بأن نادجا جنته فإثر تصرفات شاذة ارتكبتها على ما يظهر في أبهاء فتلقها، وجب حبسها في مصحة فوكلوز/

يعلق بريتون على هذه الحادثة: /سوف يسهب غيري وإن عبثاً، في التعقيب على هذا الأمر الذي سيروى فيه دون ريب الخاتمة الحتمية لما بينت قبلاً، وسيبادر الأدرى إلى تقدير ما ينبغي أن ينسب في هذه النتيجة إلى ما أوضحت سابقاً من أفكار نادجا الأولى/

ثم ينتهي بريتون إلى أن يرى: /أن الإزدراء الذي أكنه عموماً للطب النفسي ولخفضاته ولمحصلاته عظيم؛ حيث لم أجزؤ إلى الآن على استعلام ما جرى لنادجا، لقد بينت لضافا كنت متشائماً حول مصيرها كما حول مصير كثيرين مثلها.

تبقى هذه الرواية حاملة صفحات قرن مصى، نفحات أفكار وأساس كانوا فات يوم في هذا العالم، وتركوا لنا وللأجيال القادمة بصماتهم:

شيريكو، فالي، بيكسو، بول إيلوار، سرينوت، أراغون، بيجامان بيريه. وعموماً، فإن هذه الرواية طافحة بلوحات وقصائد وكتابات كل هؤلاء الذين أسسوا للسوريالية، وتركوها كما عاشوها أمام الأجيال القادمة.

أجل إن متعة قراءة هذه الرواية تكمن في مقدرتها على استيقاظ كل فلك العالم في زمن شهد قمة الثورات الفكرية والفلسفية في فرنسا وسائر أنحاء العالم، وكانت نادجا تمثل المرأة بكل إشراقاتها وطموحاتها، وكذلك بكل ظلاميتها وعدميتها. نادجا التي ما تزال تمتد إلى كل بلاد العالم إلى يومنا هذا، ولعل هذا ما يجعل من هذه الرواية أثراً خالداً لأنها رواية المرأة بامتياز، رواية تسعى إلى تقديم المرأة ورسم ملامحها وسط دخان هائل.

لقد أسهم بريتون إلى جانب مجموعة من الأدباء الفرنسيين في نشر ثقافة السلم وثقافة ما بعد الحرب في فرنسا ومنها إلى الجغرافية الأوروبية كلها، ثم إلى أنحاء أخرى من العالم، ولعل أورسا هي مدينة بنزوعها السلمي لهذه الكوكبة المضيفة من أدبائها المعاصرين الذين عانوا ويلات الحروب والتدخلات العسكرية في شؤون المدنيين، فكانوا لسان حال شعوبهم.

نال بريتون شهرة واسعة منذ صنفور بيانات السوريالية التي عدّها كبار النقاد فتحاً لغوياً وفكرياً هاماً، فكان من شأنها أن تفتح أمامه أبواب دور النشر فأصدر كتبه: الدفاع المشترك

1926 - ونادجا 1928 - وبيان السورالية الثاني 1930 - والأوفي المستطرفة 1932 -
والحب المجنون 1937 - والفلز 17 عام 1945 - والمصباح في ساعة الحائط 1949
- والسورالية والرسم 1965 - وضوء الأرض 1966 الذي كان آخر إصدار في حياته؛
ففي السنة ذاتها من صباح 28 أيلول توفي أندريه بريتون الذي غدا اسماً أدبياً لامعاً في
التاريخ الأدبي الفرنسي المعاصر.

لقد ترك بريتون بصمة عميقة في تاريخ الفكر العالمي المعاصر، وتكمن أهمية ما
تركه من إبداع في الحساسية الأدبية العالية التي يتمتع بها بريتون، ويتمتع بها إبداعه.

ثورة حرية المرأة:

تقرن الأدب النسوي في العالم برائدت دخلن عالم الأدب من أجل الدعوة إلى حرية
المرأة.

ولعل الرواية الفرنسية جورج ساند من رائدات هذا الفكر، ومن رائدات ما يمكن معرفته
بثورة الأدب النسوي التي أدت إلى ثورة الدعوة إلى حقوق المرأة وحريتها في العالم.

تمتد الرواية الفرنسية جورج ساند من أكثر روايات فرنسا شهرة في العالم، وهي إلى
جانب مكانتها الإبداعية المميزة تعد من أبرز الأصوات النسائية السائدة لحرية المرأة ورفع
الوصاية الذكورية والقيود الاجتماعية عنها ولعل وقائع حياتها الشخصية الثرية خير دليل
على تسجيم هذه الدعوات مع تلك الأفكار. تعود بنا ساند إلى 175 سنة ماضية من
التاريخ الأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي الفرنسي. في اعتقادي إن تجربة الزواج
الفاشلة الأولى التي واجهت هذه الفتاة الفتية كانت خلف اشتعال روح التمرد لدى ساند
فقد تزوجت مبكراً في الثامنة عشرة من عمرها من البارون دودوفان، وأمضت معه ذروة
سنوات افتتاحها على الحياة. بيد أن ذلك لم يدم، وفشل هذا الزواج بعد أن أثمر عن طفل
وطفلة. فرأت نفسها امرأة وحيدة ومطلقة، فهل تستسلم لهذا القدر وتمضي حياتها في
الريف ككل النساء الريفيات المطلقات اللواتي فقدن كل علاقة لهن بالحياة بعد تجربة
الفشل تلك؟! ولكنها لم تستسلم لمثل هذه المشاعر اليائسة، فكان لها أن تركت المكان
برمته وأطلقت إلى قلب العاصمة باريس، هناك بدأت تثار حولها الشائعات، وهي تقوم
بحركات ملفتة إلى تمردها على التقاليد الفرنسية. وبدأت لأرمينين أورودوبان/ تعرف به
جورج ساند في الوسط الأدبي، بعد أن اختار لها الكاتب جول ساندو هذا اللقب.

يصف جان شالون هذه المرحلة بقوله: / لم تلبس الأدبية بطلاً للتشبه بالرجال
والتمرد على بنات جنسها، كما يروج البعض، وإنما لأنها استجابت لنصائح والدتها
ولأسباب اقتصادية ليس إلا... فتبييض الملابس وتجفيفها بالنشأ يحتاج لميزقة كبيرة

افتقدتها جورج ساند بعد طلاقها من زوجها، ولجأت إلى ضغط نفقاتها مع ولديها؛ أما استخدامها التبغ وتدخين السجائر، وهو أمر معيب بالنسبة لامرأة تعيش في مجتمع برجوازي لا تزال الإقطاعية فيه تملو بدلوها، فجاء بديلاً للتودد للشعراء الرومانسيين والاعتناء بهم وتقليد سلوكهم وتبني أحياناً مواقفهم / لقد أتت من قلب الريف ومن تجربة وهنة دامت سنوات، وهي المطلقة التي تخترق كل الأوساط دون تحفظ، وتبني علاقات عاطفية متعددة، وتكون كثيرة التردد إلى المسارح والمكتبات الثقافية.

كتبت عن باريس: / هناك في جو باريس وشكلها وصوتها لا أعرف أي تأثير خاص لا يمكن إيجادها في أي مكان آخر... في باريس الحياة في كل مكان / ولذلك بدأت تلانغ عن جماليات المكان والبيئة في كتاباتها، فتكتب:

لو أهملنا الاهتمام بالشجرة وغرسها، فزنا الجفاف سيحمل كارثة للكرة الأرضية ألا وهي نهاية المعمورة سب الإنسان، لا تضحكوا يا سادة، فالدين درسوا هذا الموضوع يعتمر قلوبهم الألم والحزن لما اترفته أيديهم، ولا أحد يدري كيف اختفت مجتمعات بعينها إثر زحف الصحراء إلى العلبات، ومن يعلم إذا كانت هناك مجتمعات سابقة استوطنت القمر المجاور لأرضنا، وقضت بحيا نتيحة ومن قوى الطبيعة المحيطة بها؟¹⁹ وذلك رغم القول الشائع إن هذا الكوكب القمر غير مأهول بالسكان/

وهناك اكتشفت مرحة الكتابة لديها، فمضت بها السنوات وتعمقت علاقاتها مع الكتابة ورحلة المواطف، فكانت لها علاقات رواج فاشلة مع مشاهير تلك الحقبة ومنهم: / الفريد دي موسيه / و/ شوبان / و/ ميشيل دويور / و/ باجيللو / وبيير لورو / وبنت علاقات مع مشاهير عصرها من أمثال: فلووير، ودوماس الابن، وتورجنييف، وفكتور هوغو، وبلزك. ولعل من الطريف أنها، ولدى وفاة الشاعر الفرنسي الشهير الفريد دي موسيه، كتبت عنه رواية بعنوان / هي وهو / تتحدث فيها عن تفاصيل علاقاتها الزوجية، وتلمح إلى شيء من الانحراف الجنسي لديه، فهو كان على وشك الانهيار النفسي ويعيش حالة من العيشة وهي التي جعلته متوازناً بقوة عاطفتها وتجربتها الفنية في الحياة؛ حيث أخذته من تلك الأجواء إلى إيطاليا، إلا أنه لدى أول خطوة لثمائه للشعاع من أمراضه النفسية أحب غيرها، ولم ترق هذه الوقائع للكاتب / بول دي موسيه / شقيق الشاعر، فراح يرد عليها برواية تحت عنوان / هو وهي / يصف فيها خيانتها لأخيه الذي أحبها، وعندما تعرض للمرض في إيطاليا واستدعى طبيباً هو / باجيللو / لمعالجته، راحت زوجته تتخلى عنه، وتبني علاقة مع هذا الطبيب وتتزوج تاركة زوجها يموت على فراش المرض.

ما يميز هذه الكاتبة أن كل تفاصيل حياتها وجزئياتها انتشرت بسرعة الريح، لأنها كانت تروي كل شيء يقع معها، فإضافة إلى أعمالها الروائية، كتبت في نهاية حياتها بعض

الاعترافات البالغة الحساسية في شبه سيرة ذاتية تحت عنوان / قصة حياتي / وعموما فإن مثل هذه الوقائع باتت مصدراً أساسياً لتناول حياة الكاتبة وأدبها.

لقد عاشت أرمندين أوروردويان أو البارونة دوفان أو جورج ساند حياة ثرية وطويلة / 1804 - 1876 / وبقيت مخلصاً لملها الأدبي، فأنجبت ما يشبه مكتبة أدبية، ولعل من أبرز رواياتها: أنديانا 1832، كونسويلو 1842، مستنق الشيطان 1846، الساحرة الصغيرة 1849 فالتين، إضافة إلى حكايات الجمل، وهي قصص كتبها لحفيدتها أورو - وغابرييل. وهي أعمال ترجمت إلى غالبية اللغات الحية، ولها قيمتها الفكرية والإنسانية والتاريخية. ولعل هنا ما جعل من ساند ما يشبه الأسطورة في التاريخ الأدبي الفرنسي، وقد تركت أثراً بالغاً في الكثير من الروايات الفرنسية، ولعل من أبرزهن فرسولز ساغان التي تأثرت بأدب ساند وحياتها، بيد أن ساغان أفرطت بعض الشيء في ممارسة الحرية، وكذلك ممن تأثروا بساند سيمون دي بوفوار ومرجيا وولف وناتالي ساروت. يقول عنها فولتير: / جورج ساند الروائية التي تجسد المجد الفروي للأدب النسائي / وفي وصف لدمتريفسكي عنها يقول بأنها: / رمز للمرأة الفريدة في موطنها / أما ألفريد دي موسيه فكتب ذات يوم بأن ساند: / أكثر النساء أوثناً لأمم هي الأوثنة بميها /

وثاني سيمون دي بوفوار لتضع أيضاً لسة أساسية وتكون قائلة لثورة حرية المرأة من خلال ما طرحته من أفكار جديدة، ومن هذه الأفكار التي وصفتها بوفوار:

/ لا يولد الإنسان امرأة بل يصبح كذلك / ثم تكللت هذه الكتابات بكتابها الشهير / الجنس الآخر / 1949 الكتاب أحدث سجالات ثقافية في الأوساط العلمية والاجتماعية والثقافية في العالم، ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: / ليس هناك قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقرر الشكل الذي تمثله المرأة في المجتمع. إنها الحضارة ككل هي التي تنتج ذلك المخلوق / الذي نطلق عليه اسم الأنثى /

ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: / هوجمت خصوصاً بسبب فصل الأمومة، وصرح رجال كثيرون بأنه لم يكن يحق لي التحدث عن النساء لكوني لم أنجب أولاداً، ترى هل أنجبوا هم؟ إهم يعارضونني بأفكار ليست حاسمة ولا قطعية، أتراني قد رفضت كل قيمة لشعور الأمومة والحب؟ كلا، لقد طلبت من المرأة أن تعيش هاتين القيمتين وبشكل حر، في حين أنهما غالباً ما يخدمانها كحجة، وأنها تخضع لهما إلى درجة أن المذموم يبقى؛ إذ يكون القلب قد جف /

وكذلك: / كان من أولون سوء التفاهم التي خلقها الكتاب الاعتقاد بأنني كنت أنكر فيه أي فرق بين الرجال والنساء، والحقيقة أنني بالعكس قلت وأنا أكتب الكتاب ما يفصل

الجنسين، ولكن ما ذهبت إليه هو أن تلك الاختلافات هي ثقافية وليست طبيعية، وأخذت على عاتقي أن أروي كيف كانت تنشأ هذه الاختلافات/ تقول بوفوار عن رواية /المتفقون/:/خلافًا لما ادعاه البعض من الخطأ عند /المتفقون/ رواية مفاتيح، وأنا أحتقر روايات المفاتيح احتقاري لكتب /الحيوات المروية/، وأنا لا أزعج أن /المتفقون/ رواية ذات فكرة. إن رواية الفكرة تفرض حقيقة تمحو جميع الحقائق الأخرى وتوقف دائرة الاعتراضات والشكوك التي لا تنتهي، أما أنا فقد صورت بعض أشكال الحياة في فترة ما بعد الحرب من غير أن أقترح حلولاً للمشكلات التي تقلق أبطالها/ وعن روايتها /دم الآخرين/ تكتب بوفوار: /كان موضوع /دم الآخرين/ كما ذكرت يناقض هذه الحياة التي عشناها في ظل /حرية/ عددا أولئك الذين يقرّبوني مجرد شيء، ولكن هذه المقاصد فانت الجمهور، وصنفها الكتاب على أنها رواية عن المقاومة، وصنفت أيضاً كرواية وجودية، وكانت هذه الكلمة قد أصبحت تلازم ألياً آثار سارتر وأناثاري/.

فرائز كافكا وفكرة التشاؤم

استطاع فرائز كافكا أن يسي عالمه الروائي لسة لينة بخصوصية رسخته كأهم روايبي العالم الذين تركوا أثراً على مختلف الأجيال الروائية من بعده. يعد فرائز كافكا من أبرز الأدباء الذين شيدوا إمارة النرجة التشاؤمية في الأدب، وعندما نتحدث عن التشاؤم، أو عن الأدب السوفلوي، فلا يكون لنا ذلك إن تجاهلنا إبداعات هذا الروائي الذي استطاع أن ينفذ بقوة إلى حلقة الظلام، ويوظف أفكاره من خلال تلك العنمة الحالكة.

أيام البؤس والشقاء تحرّض على الخلاص وتولد نزعة غامضة في النفس. لا حياة مع الحرمان وخزات الألم، تتحول الحياة إلى جحيم حينما يسخر الجميع منك، أنت وحدك، ولأنك مريض، لأنك متواضع، لأنك لست جشعاً ينظر إليك كحشرة غير مرغوب فيها.

إن المجتمع يرفضك، ومن الطبيعي أن تبادل هذا الرفض، تسخر منه بطريقتك الخاصة، وتصبح شاهداً على سلبته وعنجهيته، وتشعر بإحراج كونك تعيش معه في فترة زمنية واحدة.

ولأنك إنسان تقبل أن تكون الضحية، وتندفع نحو الموت اختصاراً لمزيد من الحرج الذي يسببه لك عيشك في عمق هذا المجتمع الذي يرفضك وتبادل هذا الرفض. لاشيء يبعث على الأمل بهؤلاء، وأنت إلى متى تعيش في قاعك المظلم، عليك أن ترقد ولا تفتح

عينيك إلى الأبد لاشيء يستحق أن تفتح عينيك من أجله. لقد لوثوا حتى الطفولة التي كنت تعقد آمالاً عليها.

أي قسوة هذه لم يتركوا شيئاً، لقد أصبحت محاصراً من كل الاتجاهات، حتى هذا البيت اللعين أصبح مكانه - أقرب الناس إليك - بمقتونك ويودون التخلص منك بأي شكل. في مذكراته البائسة إلى صديقه.. ماكس برود المؤرخة في 13 كانون الأول عام 1914 يضيف كافكا الملاحظة الآتية إلى جملة مذكراته:

لقد نسيت أن أضيفه وتقصدت هذا الشيطان فيما بعد أن غير ما كتبت له دوافعه في قابليتي لأن أستطيع الموت مسروراً، وفي جميع هذه المقاطع الجيدة المتسمة بالإنعاش القوي، كان المقصود على الدوام شخصاً يموت ويجب أن الموت صعبه وإنه ظلم، أو على الأقل نوع من القسوة يقع عليه، مما يجعل ذلك في رأيي على الأقل يؤثر في القارئ. أما بالنسبة إلي، أنا الذي أعتقد أنني سأكون مسروراً على سرير الموت، فإن مثل هذه الأوصاف لا تشكل أكثر من لمة خطيرة حفيفة، لهذا السبب أستغل بلغة قتيبة القارئ المركز على الموت، فإنا في حالة فكرية تفوق صفاء وأحب أنه سيشكو على سرير الموت، أما أنا فشكواي ستكون، والحالة هذه أكمل شكوى ممكنة، لأنها لن تنفجر في فجأة الشكوى الواقعية، بل مستم في جو من الجمال والصفاء.

إن غريغور ممسا بظل رلويته الشهيرة / المسخ / وهو المعنى بهذا الكلام، يموت بصمت وحب وبطريقة محبة إلى قلبه. يموت بالطريقة التي يختارها لنفسه في مشهد لا أمتع ولا أفسى في لحظة واحدة. يروي كافكا هذه التفاصيل: فكر غريغور وعاد لمتابعة عمله. لم يستطع قمع لهاته من الجهد ومن وقت لأخر كان عليه أن يستريح، ومن ناحية أخرى لم يقنعه أحد إذ ترك وشأنه تماماً.. وحين أنهى الاستلقاء، بدأ الزحف فوراً ولم يستطع أن يفهم البتة، نظراً لضعفه كيف قطع المسافة ذاتها بهنيئة قصيرة سابقاً، دون أن يدرك ذلك، لم تقاطعه كلمة أو هتاف من عائلته. أكل رأسه حين كان في المدخل فقط - ليس بشكل كامل، فقد أحس برقبته متيبسة، ومع ذلك ظل يرى أن لا شيء تبدل خلفه، غير أن أخته نهضت. طافت نظراته الأخيرة بأمه، التي كانت مستغرقة في نوم عميق الآن. والآن ؟.. سأل غريغور نفسه وهو ينظر في الظلمة حوله. وللحال اكتشف أنه لم يعد بإمكانه التحرك إطلاقاً لم يفاجئته ذلك بل بدا من غير الطبيعي أنه كان قادراً حتى الآن فعلاً على دفع نفسه على هذه السيقان الصغيرة الرفيعة. وأحس من جهة ثانية بارتياح نسي كان يشعر بالألم في كل أنحاء جسده، لكن بدا له أنه كان يلوي ويلوي تدريجياً وسوف ينعب في النهاية كلياً. قد تكون قناعته بضرورة اختفائه أرسخ من قناعة أخته، وظل في هذه الحالة من التفكير الفارغ والأمن حتى دقت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحاً، وظل يرى أن

كل شيء خارج النافذة كان قد بدأ يزدد ضوئاً ثم من دون موافقته، غطس رأسه على الأرض وتجلت من منخرينه آخر أنفاسه الضعيفة.

لقد مات غريغور سماً وهذا الموت يعني الشيء الكثير لفرائز كافكا، إنه يعني له الحياة، لقد انتحر فرائز كافكا حينما قتل غريغور، ولو لم يمست غريغور لأقدم فرائز كافكا نفسه على الانتحار بطريقة انتحار بطله نفسها في هذا العمل الذي يعد من أهم الأعمال التي أبدعها.. فقد أنقذه غريغور من الانتحار. قال كافكا ذات يوم: «لقد عانيت طوال حياتي وأنا أتهرب من الانتحار» نلاحظ بأن جميع أبطاله يموتون.. أجل يموتون حتى يبقى كافكا حياً.. لا أحد لديه لا يموت كلهم يموتون.. إنه يقتلهم جميعاً.. في مستعمرة العقاب وتحريات كلب - والقصر - والقضية - والمحاكمة.. والمسخ ولكن لماذا هذا الموت؟! هل ليعيش فرائز.. بالطبع لا.. لأن فرائز يمقت الحياة وفي الوقت نفسه يبحث عن المعدل الاجتماعي في الحياة ذاتها.. وأستطع أن أرى بأن جميع هؤلاء كانوا يمهنون لموته في الوقت الذي يؤجلون فيه هذا الموت، لذلك يدخل فرائز كافكا إلى أعماق شخصه قبل الموت بلحظات **إنه يصور أدق وأحمى** المشاعر التي تسيطر على الشخص الذي سيموت أو سيقتل أو سينحر بعد لحظات قليلة فقط وقد تعمدت أن أنقل مشهد الانتحار كاملاً رغم إطالته بعض الشيء في رواية «المسخ» قبل قليل وما يجعلني مقتنعاً بنظرتي هو التصاق كافكا بهؤلاء حتى أنه يوهم أحياناً بأن البطل هو الكاتب نفسه عندما يعطيه حرف (ك) الحرف الأول من (كافكا)، وغريغور نفسه لا يختلف عن فرائز كافكا، فكلاهما يعمل في التوظيف في إحدى الدوائر، وكلاهما يفكر بطريقة واحدة وينظر إلى المجتمع نظرة متقاربة.

في المسخ يعاني غريغور من تسلط والده.. هذا الوالد القاسي الذي يصر على ضربه حتى بعد عملية المسخ ويسعى إلى طريقة للتخلص منه، ويقول فرائز كافكا ذاته في إحدى رسائله الموجهة إلى أبيه:

«إنه المقصود بكل كتاباتي، أنا أشكو مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك؛ إنه انتقام بطريقة غير مباشرة. ولسوء حظ السيد هرمان أنه أنجب ولداً مثل فرائز.. هذا الولد الذي سيجعل لعنة العالم بأسره تحمل عليه كل يوم، وعلى الرغم من كل هذا الحقد، يأتي التصريح التاريخي على لسان هذه للصحية: ومع ذلك فقد أحببتكم على الدوام يا أبوي العزيزين.

يتحول فرائز كافكا إلى شخص ناقم على الجميع، وحتى على المتجزات العلمية مثل الآلة التي تتسبب في انتشار البطالة بين العمال ويفضل العزلة الأبدية في كهفه. لكن هذه الرغبة تصطدم بتدخل أبيه في حياته الخاصة؛ هذه الحياة التي يفضل أن يمضيها في الكتابة

فحسب ولا شيء غير الكتابة.. الكتابة عن الموت حتى الموت. إنه يتجرد من الحياة تماماً، وحتى المرأة الوحيدة التي تحقق له الحب والجنس في الأيام العvisية يطلب إليها الخروج من حياته، يكتب إليها في رسالة خاصة: «كثيراً ما فكرت في حياتنا المستقبلية، فأشعر برغبة داخلية في أن خير نمط للحياة بالنسبة لي هو أن أعيش في كهف طويل منعزل عن العالم مضاء بمصباح أكتب وأكتبه ولا شيء غير الكتابة، وأن يحمل إلي طعامي ويوضع في مدخل ممر الكهف بعيداً عن مجلسي الذي أكتبه فأذهب لأكل الطعام على قدر ما تسمح معدتي وحاجتي إلى الطعام، وسيكون سيري من مجلسي حتى المائدة هو نزهتي الوحيدة، وعندما أتهم ما يقدم لي، سأعود مسرعاً إلى الكتابة هوائي الوحيدة. إذ لا هوى لي في اللعب، فممارسة ما يهوى الإنسان يا حبيبي لا تتعبه، وسيكون إنتاجي الأدبي رائعاً، لأن الروعة هي نتيجة الإرهاق المحبب ولا إرهاق مع من نحسب. قد تعبدن ذلك جونا فهل ترضين أن تعيشي في كهف مع هذا المحتون؟ وعلى هذا النمط من الحياة.. ما رأيك؟.. أليس الهرب من الكهف وساكته أحلى لك. أه يا حبيبي أنا هكذا ولا أستطيع أن أكون غير هذا ولك الخيار من أول الشروط لا من آخره؛ فانت زوجتي والأدب عشقي.. والممدى بعيد بين الزوجة والعشيقة؛ لك حمسي الفجبل، وللأدب قلبي وفكري إنها أسوأ رسالة ترسل إلى امرأة

واضح أن فرائز كافكا كان حقاً يعيش الموت منذ اليوم الأول من ولادته.. لقد تغلى عن الحياة كلها. وكان بمقدوره أن يستمتع بملذات الحياة لو شاء ذلك ولو لم يعد نفسه ميتاً، ومن هذه النقطة تبدأ عظمة كافكا وتبدأ عبقريته أيضاً، وقد تكون هذه النقطة مصدر سعادته أيضاً؛ فهو كما سبق يعيش دون أي أمل، وذلك خير نمط للحياة.. وهو سعيد ليست تلك السعادة بالمفهوم المتعارف عليه ولكنها سعادة لا يتلوقها إلا كافكا وحده.. إنها النكهة التي لا يتلوقها إلا من بلغ به الحزن ذروته، ومن توصل إلى قمة الضياع واللاجدوى هذه هي أرضية كافكا التي ينطلق منها. هذه هي ثقافته. وهو كما يتضح قارئ سيء.. وكسول وعلى الأغلب يكتب أكثر مما يقرأ.. وليست ثمة مقولات أو شواهد تستحق أن تشير إلى أنه كان نهم القراءة.. كما هو لم يتأثر بكاتب من قبله وما نستنتج من إبداعات هذا الروائي الكبير جداً هو أنه على اطلاع جيد للمهدين القديم والجديد وهذا ما وفره له جو البيت بسبب تدين والده وعليه فإن معظم أعمال كافكا تطرح موضوع الموت من منظور ديني.. إنه على الأغلب يبحث عن الإله الذي لا يشك في وجوده ولكنه لا يراه.. يبدو ذلك في قصة «المحاكمة». وليس هذنا أن نقدم شرحاً موسعاً للقصة لكنها باختصار تدل على قلقه على مصيره. لذلك يبحث عن الحقيقة بالكتابة.. بالكتابة، فحسب وليس بالقراءة.. «الكتابة» التي ترويه مشهد الموت وتكشف أمامه بعض الأنفاز.. إنه يتعامل مع

الموت بدقة ملحلة. إن الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت.. فهذه الحياة لا تحتل والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ولذا فإننا لا نخجل من رغبتنا في الموت. إنه نص صريح ومباشر أكثر من أي نص آخر ورد على لسانه.. الموت كموضوع أول وأخير للكتابة، إنه هاجس أبدي.. ولم يسبق لكافكا أن كتب سوى عن الموت.. ولا نلمس بريقاً للأمل في معظم كتاباته ورسائله ومذكراته على العكس تماماً من البير كامو الذي يرى في الموت نهاية كل شيء ولا يعتقد أي أمل خارج إطار الحياة.. إن السر كله يكمن في عملية الموت بالنسبة لكافكا هل الإنسان ميت في الحياة، وإنه يعيش في الموت إنساناً فهم كلمة (الموت)، وهنا نستطيع أن نحكم بأن مفهوم كافكا للموت ولمعنى الموت أعمى بكثير من مفهوم البير كامو إليه وأوسع من مفهومه وأشمل وربما أدق.. والكتابة وحدها تعينه على مواصلة هذا البحث عن شرح أوضح لمفهوم الموت ولمعنى الموت.. فلولو الكتابة لما استطاع كافكا أن يعيش أربعين سنة متواصلة. والكتابة تضمن له البقاء، والبقاء ليس بمفهوم غلود الأثر الأدبي كما شائع، وإنما بقاء كافكا ذاته في أثناء وجوده في المجتمع. وهو لا يؤمن بغلود الأثر الأدبي **ولا يهمله ذلك** وقد أوصى صديقه ماكس برود أن يحرق جميع كتاباته، لكن للصديق لم يعمل بالوصية، وشر كل هذه المؤلفات المودعة لديه بعد وفاة فراتز كافكا، وذلك حتى يقدم خدمة لصديقه ويشير آثاره التي سوف تخلده. حقيقة الأمر أن كافكا كان يكتب ليحفظ عن نفسه، ويجد متسعاً في أجواء الكتابة ثمة عبارة نعتز عليها في هذه الكتابات، وهي عبارة اعترافية يقول فيها: لأود اليوم أن أشر عن نفسي بالكتابة كل حالة الفلق فأقلها من أعماقي إلى أعماق الورق. ولنتأمل أي شيء كان بوسع كافكا أن يصنعه لو لم يكتب! وأمام جواب واحد يرد على لسانه، ثقب بأنه كان سينتحر قبل بلوغه سن العشرين، وهو يحمل كل هذه الحساسية تجاه مجربات الحياة ووقائعها.. تلك التي يعيشها. لذلك يحلو له أن يدون الجملة التالية بخط واضح: **لأنا أكتب بالرغم من كل شيء وبأي ثمن، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء.**

حتى هذا الملجأ تستكثره عليه الأسرة وتزعجه فيها، فيكتب: **لأن أوضاعي لا تحتل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة** وأعني بذلك الأدب، الأدب هو كياني، ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك / إنه يقوم بتصوير جشع الإنسان تجاه أخيه الإنسان وفي النهاية مثلاً يكون المظلوم ضحية للظالم فإن الظالم هو ضحية نزعة الظلم لديه، وبالتالي فإنهما يعيشان معاً في مستعمرة العقوبات/ سواء المادية، أو المعنوية، وقد استمرت وصف / مستعمرة العقوبات / عنوان رواية قصيرة لكافكا.

في هذه الرواية يصور كافكا القسوة التي تبلغ بالإنسان وهو يعذب إنساناً من خلال ضابط وحارسه، يصور كافكا بدقة شديدة تفاصيل الوحشية التي يمارسها الضابط بحق

حارسه، فالحارس في هذه الرواية ليس له عمل سوى أن يقف كلما تدق الساعة، ويؤدي التحية لآب الضابط طوال الليل. يدخل كافكا قارته إلى أجواء روايته سارداً له: / في الليلة الماضية أراد النقيب أن يرى فيما إذا كان الرجل يقوم بواجبه، ففتح الباب عندما دقت الساعة الثانية، وهناك كان هذا الرجل يتكلم نائماً، فتناول سوط الفروسية وجلده على وجهه، وبدلاً من النهوض والتماس الصفح، أمسك الرجل بساقي سيده وهزه صائحاً: / الحق فاك السوط بعيداً، وإلا سأكلك حياً.

وهنا يستاء الضابط ويوجه إليه أقسى ألوان العقاب. يصف المستكشف طريقة العقاب بقوله: / إن شكل المسحاة كما ترى يماثل الشكل البشري، هنا المسحاة المخصصة لجذع الإنسان، وهنا المسحاتان المخصصتان للساقين، أما فيما يخص الرأس فتمة هذه / الرزة / الصفيرة الوحيدة فحسبه عندما يتمدد الرجل على السرير ويبداً في الاهتزاز تخفض المسحاة إلى أن تبلغ جسده، إنها تنظم نفسها تلقائياً إلى حد أن الإبر تلمس جسمه، أو تكاد، وحالما يتم التماس يتصلب الشريط المولاذي متحولاً إلى رباط قاس في الحال، وعندئذ يبدأ الأداء. إن الشاهد الحامل لا يرى فارقاً بين عقوبة وأخرى، وتبدو المسحاة وهي تؤدي وظيفتها بانتظام متماثل عندما يرتج، تنقب رؤوسها الحادة جلد الجسم الذي يرتج هو نفسه بفعل اهتزاز السرير، وقد صغت المسحاة من الزجاج لكي تتسنى مراقبة التقدم الفعلي لتنفيذ الحكم. كانت عملية تثبيت الإبر في الثقب مشكلة تقنية، إلا أننا تغلبنا على الصعوبة بعد تجارب كثيرة. ما كان لمشكلة نتوآها تصعب علينا كما ترى، وفي مقدور أي شخص الآن أن ينظر عبر الزجاج، ويراقب الكتابة وهي تأخذ شكلها على الجسم: / بجمل رؤساءك/

عودة إلى طفولة كاهنكا من خلال رسالة كتبها إلى أبيه

إن شخصية الأبناء تنطلق عادة من البيوت، من الدروس الأولية الأولى، ومن الحركات والتوجهات والتصرفات المقصودة وغير المقصودة للأباء، فإن الأبناء سيقفون بها مستقبلاً، سواء بصورة تكرورية أو بأشكال أخرى، لكن المضمون سيبقى ذاته. فالإنسان هو ابن التربية، إنه ابن البيت، إنه باختصار ابن أبويه فيزيولوجياً وسيكولوجياً وهو يحمل ملامح العشرات والمئات والآلاف من أجداده ومن الأبوين.

سنقرأ هنا رسالة تربوية كتبها روائي هام هو فرانتز كافكا، صاحب روايات: المسخ - المحاكمة - في مستمرة المقويات - أمريكا والتي شغلت وما تزال تشغل معظم الشرائح

من النقاد والمهتمين والقراء عامة، فظهرت مقولات مثل: سودوية كافكا، الأدب الكافكاري، كأنك تقرأ رواية لكافكا.

ولذلك فإن كافكا لا يوجه هذه الرسالة لأييه فحسب بل يوجهها إلى معظم الآباء في العالم من دون استثناء؛ فهو يقول: أبدأ هذه الرسالة إذن دون ثقة بالنفس، أملاً فقط أنك أيها الوالد مازلت تحبني رغم كل شيء، ولك تقرأ بصورة أفضل مما أكتبه فيبدأ في عرض الصراع غير المباشر بينهما، بين أب متسلط يرى في تقزيم ابنه قوة له، بل يكاد يستمد قوته من ضعف ابنه، وبين ابن ضعيف يسعى لإثبات شخصيته وقوته ككائن له خصوصيته، وهنا تكمن متعة قراءة هذه الرسالة الطويلة التي تتعرض لكل التفاصيل، وحتى المحرجة منها في هذه العلاقة الحساسة بين الأب وابنه في أسرة ألمانية.

يبدأ كافكا رسالته لأييه متعرضاً لحالة الخوف تجاه الأب قائلاً: الوالد الأعز، سألتني مرة مؤخراً: لماذا أدعي أنني أخاف منك؟ ولم أعرف كالعادة أن أجيبك بشيء؛ من طرف بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن طرف لأن تحليل هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أجمعه **إلى حد ما في الكلام**، وعندما أحاول هنا أن أجيبك كتابة، فلن يكون الأمر إلا بإقصاء كل النص، وذلك لأن الخوف وتناجيه يعيقني إزاءك في الكتابة أيضاً، ولأن حجم الموضوع يتجاوز ذاكرتي وعقلي كثيراً، أما بالنسبة إليك فإن المسألة كانت دائماً في غاية البساطة، على الأقل عندما كنت تتحدث عن ذلك أمامي وأمام آخرين كثيرين دون أن تنتقيهم.

يسرد كافكا من جملة ما يسرده الحادث التالي في رسالته الخاصة الموجهة إلى أبيه: واقعة من السنوات الأولى، ربما تذكرها أنت أيضاً، كنت أبكي ذات مرة في الليل أستعطف وأستعطف جرعة ماء، ليس عطشاً بالتأكيد وإنما على الأرجح كي أثير إزعاجاً من طرف وأتسلى من طرف آخر، إذ لم تنفع تهديدات عديدة شديدة أخذتني من السرير، وحملتني إلى الشرفة وتركتني هناك وحيداً أمام الباب المغلق فترة وجيزة، وأنا أرتدي القميص الداخلي، لا أريد، إن هذا كان خطأ، فربما لم يكن بالإمكان فعلاً الوصول آنذاك إلى أن يسود الهدوء في الليل بطريقة أخرى، لكنني بهذا أريد أن أحدد خصائص أساليب تربيتك وتأثيرها علي، لقد أصبحت آنذاك مطيعاً بعد ذلك، لكنني أصبت بخلل داخلي، وطبقاً لطبيعتي لم أستطع أن أربط البتة ربطاً صحيحاً بين توسلي البليهي للحصول على الماء وبين حملي إلى الخارج بتلك الطريقة المرعبة للرجل العملاق والذي الذي هو السلطة العليا، أن يأتي بلا سبب تقريباً، ويحملني من فراشي، ويضعني على الشرفة، وأن أكون إذن مثل هذا اللاشيء بالنسبة إليه.

وثمة مسألة بالغة الأهمية يلحظها كافكا، هي مسألة الوصايا التي يفرضها الأب على ابنه، وهو الذي يخالفها أمامه والأب هو القدوة يروى كافكا هذا المقطع على سبيل التذكير: وكان علينا أن نحترس من عدم سقوط الطعام على الأرض، لكن تحتك كانت معظم البقايا على المائدة، ولا يجوز الانشغال بغير الطعام، لكن أنت كنت تنظف وتنظف وأظافرك تبرى أقلام الرصاص وتنظف أفتيك بكاشة الأسنان، كان من شأن هذه الأمور أن تكون يحد ذاتها تفاصيل لا أهمية لها على الإطلاق، ولم تنقل على نفسي إلا لكونك أنت الإنسان القدوة بالنسبة إلي، لم تكن نفسك لتحافظ على الوصايا التي فرضتها علي.

مرحلة (زواج الابن)

وهي أهم مرحلة للعلاقة بين الأب والابن، وقد تكون أكثر المراحل حساسية، يدخل كافكا أدق تفاصيلها: أنا أبلغ السادسة والثلاثين، مازال يمكن إصابته بضربه أعني بهذا حديثاً قصيراً ذات يوم من الأيام المضطربة بعد الإعلان عن رغبتى الأخيرة بالزواج، قلما أهتمنى بكلمات إعانة أشد وأبدأ لم تظهر احتفارك لي بوضوح أكبر، عندما تحدثت إلي بشكل مماثل قبل عشرين عاماً، إن الفتى الذي قام آنذاك بمحاولة علق فيها ولا يبدو لك اليوم أكثر خبرة، وإنما أكثر يوساً بعشرين عاماً، واختباري فتاة لم يكن يعني لك شيئاً البتة.

كنت دائماً تقمع بلا وعي قدرتي على اتخاذ القرار، ونظراً لأنك تعلم ماذا كانت قيمة هذه القدرة، ومر محاولاتي لإنقاذ نفسي في اتجاهات أخرى لم تكن تعلم شيئاً، لذا لم يكن في مقدورك أن تعرف شيئاً عن تسلسل الأفكار الذي كان قد قادني إلى محاولة الزواج هذه، وكان ينبغي عليك أن تحاول حلها، وطبقاً لمجموع الحكم الذي كان لديك علي، حدثت الحدس الأكثر فظاعة ومدعاة للسخرية، ويمكنك حقاً أن تجميعي ببعض الأمور فيما يتعلق بمحاولاتي للزواج وقد فعلت ذلك أيضاً: بأنك لا تستطيع أن تحترم كثيراً قراري عندما فسخت خطوبتي مع ف وأعلنت عقدها مرتين، وعندما جرجرتك مع الوالدة على غير جدوى إلى برلين من أجل الخطوبة، إن الفكرة الأساسية لكلتا محاولتي الزواج كانت صحيحة كلية: تأسيس بيت زوجية والاستقلال بالذات، وهذا فكرة محبة لديك، لكنها تخرج في الواقع مثل لعبة الأولاد التي يمسك فيها أحدهم يد الآخر؛ بل ويضغطها وهو يقول: أه، لتلعبه تلعبه لماذا لا تلعب؟ لكن الأمر الذي زاد تعقيداً في حالته هو أنك كنت دائماً تعني كلمة لتلعب بصدق، إذ إنك كنت دائماً أيضاً تقبض علي أو الأصح تقممني، وذلك من دون أن تعرف الأمر، وإنما بحكم طبيعتك، لكن كما نعلم، تظل أبواب الزواج موصلة أمامي لكون الزواج مجالك الخاص بك، وأحياناً أتصور خريطة العالم مفتوحة وأنت ممدد فوقها بالمرض، ومن ثم يبدو لي أنه بالنسبة

لحياتي لا يدخل في الحسبان سوى المناطق التي لا تنطويها أو التي لا تقع في نطاقك وطبعاً لتصوري عن حجمك ليست هذه المناطق كثيرة ولا تمنح السلوى كثيراً والزواج بخاصة ليس من هذه المناطق.

وهكذا يرى كافكا أن والده سبب كل بؤس يصيبه، وحتى هو الذي يندفعه للكتابة ويقول: أنت خلف كل كتاباتي، لقد قلت فيها ما لا أستطيع أن أقوله وأنا على صدرك ولكن هذه الرسالة التي أذيعت في العالم كله وكتب عنها عشرات الآلاف من رسائل الدكتوراه والدراسات والتحليلات، واقتبس بعض جملها كبار العلماء في مجال تربية الطفل، ترى ما رأي الوالد وما رده وكيف ينظر إلى هذا المفهوم في التعامل الأبوي سأقتطف من رد والده هрман كافكا المقاطع التالية، وهي لا تقل أهمية عن فحوى الرسالة الموجهة إليه يقول: إنك تدعي أنني لا أبذل جهداً عندما أفسر علاقتي بك من خلال ذنوبك وحده، لكنني أظن أنك رغماً عن الجهد الظاهري، لا تعمل الموضوع أكثر صعوبة لك وإنما أكثر ربحاً، أولاً ترفض أنت أيضاً كل ذنب ومسؤولية عليك، وطريقتنا في هذا هي نفسها إذن لكنني في حين أعزو الذنب الوحيد إليك، وذلك بشكل صريح كما أعني أيضاً، فأنك تريد أن تكون فائق الذكاء وفائق الحو في الوقت نفسه، وترثني أيضاً من كل ذنبه وطبعاً لا يتم لك هذا الأمر الأخير إلا ظاهرياً وأكثر من ذلك لا تريد أبهى، ويتضح ما بين السطور رغم كل الأقوال عن الماهية والطبيعة والتناقض والمجر، إنني أنا الذي كنت في الحقيقة الشخص المهاجم في حين كل ما كنت تفعله لم يكن سوى دفاع عن النفس، والأنا حققت إذن من خلال عدم إخلاصك ما يكفي؛ حيث إنك برهنت على ثلاثة أمور: أولاً إنك بريء، وثانياً إنني ملنّب وثالثاً إنك مستعد دلالة على عظمتك، ليس لأن تعذرني فحسبه وإنما الأمر الذي هو أكثر وأقل، لأن تريد التلليل على الموضوع وتصديقه بنفسك بأنني لكن خلافاً للحقيقة بريء أيضاً وخلق بهذا أن يكفيك الآن، لكنه مازال لا يكفيك؛ إذ إنك والحق وضعت في رأسك أنك تريد أن تعيش أولاً وأخيراً، إنني أعترف أننا نتصارع مع بعضنا بعضاً، لكن هناك نوعين من الصراع، صراع القرسان؛ حيث تبارى قوى خصوم مستقلين، كل يبقى لنفسه، يخسر لنفسه، يتصر لنفسه؛ وصراع الحشرة؛ هذه الحشرة التي لا تلدغ فحسبه وإنما تقوم على الفور، وأيضاً من أجل الحفاظ على حياتها بمص الدم، هذا هو الجندي المحترف الحقيقي، وهذا هو أنت غير عملي في الحياة ولكن لكي تنكيف فيها متمتعاً برغد العيش ومن دون لوم الذات، تظهر أنني أخذت منك كفاءتك في الحياة ووضعتها في جيبي، وماذا يهلك الآن إذا لم تكن كفؤاً، فأنا أتحمل المسؤولية، أما أنت فتتمطي بهلوه وتدعني أجرك جسدياً وروحياً عبر الحياة، مثلاً: عندما أردت مؤخراً أن تتزوج، كنت في الوقت نفسه، وهذا ما تعترف به في هذه الرسالة، لا تريد أن تتزوج،

لكذك كنت تريد لكيلا تتعب نفسك، أن أساعدك في تحقيق رغبتك في عدم الزواج، وذلك بأن أمنعك من هذا الزواج، لكن هذا لم يخطر في بالي قط، فأنا لم أقصد هنا أو في أوجه أخرى أن أكون عائقاً في طريق سعادتك وثانياً لا أريد أن أسمع أبداً مثل هذا اللوم من لبي، ولكن هل ساعدني في شيء جهاد النفس الذي تركت لك به حرية الزواج؟ لا شيء على الإطلاق، لكنك في الحقيقة لم ترهن هنا وفيما عدا ذلك بالنسبة إلي شيئاً آخر، سوى أن جميع ماخذي كانت صحيحة، وأن مأخذاً صحيحاً، قد غاب عنها بشكل خاص، وهو مأخذ عدم الصديق والتزلف والتطفل، وإذا لم أكن محطاً كثيراً فإنك تتطفل علي أيضاً بهذه الرسالة بحد ذاتها.

المركيز دي ساد يفجر ثورة النزعة السادية

السادية نزعة سائدة في الإنسان، وقد اكتشفها المركيز دي ساد، وتوسع بالحديث عنها حتى عرفت باسمه، والحقيقة فإن الحديث عن هذا الرجل يحمل شيئاً من الخصوصية والدعشة معاً، وعندئذ نكتشف بعض المفاهيم غير الصائبة السائدة عن هذه النزعة، وكذلك نعرفها من مكتشفها .

إن غالبية إبداعات الروائي الفرنسي الشهير المركيز دي ساد *marquis de sade* تتركز على قضيتين: أولهما ضعف الإنسان في مواجهة قوة الطبيعة الخارقة، وثانيهما القلق الدائم الذي يستوطن هذا الإنسان المجهول .

إنه غير محفوظ في تدلول كتبه ومؤلفاته، وحظه يكمن في ذكر اسمه أو المصطلح المشتق من اسمه في آلاف الكتب والمراجعات والأحاديث اليومية، ولكن كتبه تبدو محظورة وتعيش في الظلام رغم أهمية الإطلاع عليها، لأنها في نهاية الأمر تتحدث عن أمر يخص الإنسان.

فيظن القارئ بصورة شبه عامة - عدا المشتغلين في الأدب والفكر - بأن ساد أسطورة؛ حيث لم يسبق له أن شاهد صور ساد نفسه في الصحافة ولا قرأ دراسات عنه، وكل ما يعلمه هو ورود هذا الاسم ضمن الأحاديث والمصطلحات: سيكوياتي - مازوشي⁽¹⁾ - سادي.

(1) تعد المروخية حلقة مقابلة للسادية فقد عرفت بأنها:

«يقبل إيقاع الألم على الذات والاستمتاع به» سواء كان ذلك الألم بدنياً لم نفسياً صادر من شخص آخر.

المركز دي ساد شخص متواضع عاش حياة حافلة بالألام والأحداث والإثارة والتوتر، واستطاع أن يحتمل كل هذه السنوات من الاضطراب بيسالة، ويعلن موقفه من قضية الحياة بالنسبة للإنسان.

في سنة 1740. ولد المركز في باريس، شهد أحداث الثورة الفرنسية وعاش نتائجها، فأضاف ذلك إلى معاناته الشديدة التي عانها نتيجة قسوة أمه، مما ولد في نفسه نزعة العنف الجنسي، هذه النزعة التي جعلته يقضي سنوات حياته الأخيرة وهو يتعالج في مصح نفسي، لكن استطاع ساد - وهنا تكمن أهميته - أن يكتشف هذه النزعة في الإنسان ويدرسها بشكل تحليلي، وكذلك يضع بعض المقترحات.

ولعل ما ساعده على كتابة أعماله وهو في ذروة المعاناة هو أنه أمضى ثمانية عشر عاما في سجن الباستيل وفانسين، أبدع فيها أعماله القصصية والروائية الهامة مثل: فلسفة غرفة المرأة - جوليت - جوستين - أيام سادوم - الراهب وحوار مختصر.

لم يكن المركز دي ساد يعاني أزمت مالية، فقد كان مرارعا نشيطا يمارس أعماله حتى وهو في السجن، حيث لم يترك أحدا لإدارة أعماله العقارية والزراعية، فقد كان يوقع شخصيا على أي معاملة بهذا الخصوص من صحته.

مثلا اشتهر كافكا بالصح، اشتهر ساد بـ أيام سادوم، وفيها يمسز أربعة رجال هم: دوق، وأسقف، وقاض وأحد أصدقاء الدوق لمدة مائة وعشرين يوما برفقة أربع نساء، وتتوالى تفاصيل السرد والحديث عن الأحداث السادية التي عاشها هؤلاء معهن. هنا تتقدم تفاصيل هذه النزعة ليدرسها ساد بشكل عميق ويقدمها إلى القارئ.

نسبها: ينسب مصطلح المازوخية masochism إلى الكاتب الروائي النمساوي ليوبولد زاخر مازوخ (1836 - 1895) (leqold zacher masoch) صاحب الرواية الشهيرة (فينوس في الفراء، Venus in furs) التي تدور في بعض أجزائها عن فترات وتجارب من حياة مازوخ المؤلف، وخاصة فترة الطفولة منها.

لقد قام المحللون النفسيون بدراسة معمقة لشخصية مازوخ في فترة طفولته، فاستدعى انتباههم في ذلك كون مازوخ كان يعيش مع عمته التي كانت تمارس عشيقا لها بين التقنية والأخرى، ولقد دفع مازوخ حب استطلاعهم يوما إلى أن يختبر في خزانة الملابس ليُشاهد بعينه تلك المشاهد، وبينما كان مازوخ منهكاً في مشاهدة ذلك المنظر بدت منه حركات جلست فتباعد الصلة وعشيقها إليه، مما عرضه للعقاب المولم عن طريق عمته. فلو ذلك. - حسبما يرى المحللون - فيقام ارتباط وثيق في نفسه بين الألم الذي لاقاه في العقوبة، ولذا ما كان يراه من مشاهد الإثارة، وهذا الارتباط الذي تأسس في نفسه ولد إمكانية قيام اعتماد متبادل بين الشعور بالألم واللذة.

وبطبيعة الحال فإن هذه القراءات هامة لمعرفة النزعة السادية كون المؤلف يلج إلى أعماق شخصية، ويروي بجرأة ما يرغب في قوله. المركز ساد في هذه الأعمال لا يعد نفسه محللاً على شاكلة فرويد؛ فهو يريد أن يقول ما يرغب وما يؤمن به. وفي النهاية يصرخ في أحلك مراحل ساديته: «أوه.. يا للعار».

أثر النزعة السادية على الأدب

بعض النقاد عدّ معظم مؤلفاته عبارة عن ملوسات ووثائق إجرامية فليست من الأدب المكشوف وإنما يهدف منها إلى إثارة الاشمئزاز والرعب بدلاً من إثارة الشهوة. ولذلك فإن المدافعين يقولون بأن مؤلفاته يجب أن تعد من الأدب الجاد العظيم؛ ولكن لحسن حظ المركز أنه بعد وفاته عشر على (500) رسالة مجهولة مكتوبة بخط يد ساد نفسه كتبها خلال فترة وجوده في السجن، وقد قام بنشرها «جيلبر ليلي» مع مقدمة توضيحية هامة، وهي عبارة عن ست قصائد كتبها بمناسبة هذا الاكتشاف، ووقع المجلد في ألف ومائة صفحة تعد قراءته غاية في الإثارة والأهمية، لمن يرغب في معرفة جوانب سرية عن تفاصيل حياة ساد وأسرارها الأكثر سرية وخصوصية وإحراجاً.

بالطبع فإن جهود الناشرين موريس هابن، وجيلبر ليلي قد ساهمت في نشر الأعمال الكاملة لساد التي وقمت في 16 مجلداً أسود، تعد ثروة أدبية وفنية هامة، ولكن علينا أن نقرأ مؤلفاته بعيداً عن صورة ساد المرسومة في الذاكرة، أو ساد الأسطورة، أو ساد «السادي».

استطاع المركز أن يفتح أفقاً جديدة في الأدب العالمية والإنسانية، ويمكن ملاحظة هذا التأثير الهائل على الأدباء الذين اطلعوا على ساد وكما يرى كولن ولسن، فإن معظمهم يعانون من ثنائية ساد الساذجة عن الخير والشر، ولكن بشكل أخف، فالطقوس التي تؤدبها المرأة العانس في «تور في آبيه لفوكر تسير على قاعدة ساد وكذلك الشذوذ الذي نراه في «الملاذ» وهم الاغتصاب وعود الذوق ويحاول جيمس جويس أن يحل مشاكله مع الكاثوليكية بنشوة الضعة في «مدينة الليل»، ويميل غرين أيضاً إلى ربط الجنس بالخطيئة، ويحاول جامداً أن يقنع القارئ بأن الشيطان موجود لأن العالم مكان مسحور قاس.

يحاول الجميع إنكار الموقف العملي الذي يتوصل إليه تولستوي ودستوفسكي، القائل بأن الشر هو فقط غياب الخير وغياب الحب، وحسبما يورد كولن ولسن مرة أخرى، فإن ليوناردو يعبر عن الموقف العملي في مذكراته قائلاً: «إن الشر هو ألم جسدي» أي أن الألم الجسدي هو الشر الوحيد الذي يمكن أن يعرفه البشر.

وهذا يبدو واضحاً في عزلة صموئيل ييكيت وفي طريقة فرجينيا وولف المفزعة في الانتحار، وكذلك في رعب همنغواي من الشيوخوخة والألم ووضع تلك النهاية المأساوية لحياته، وكذلك في الموقف الوجودي العام من ينشئ إلى سارتر إلى دورنات. تقول سيمون دي بوفوار: /إن ساد حاول أن ينقل لنا تجربة ميزتها البارزة، إصرارها على أن تبقى غير قابلة للنقل/.

ويرى سيغموند فرويد: /أن السادية تقوم بدور معين حتى في العلاقة السوية، وتسمى انحرافاً حين تستبعد الأهداف الأساسية، وتفلح السادية في الاستعاضة عنها بهدفها الخاص. وهي تحمل مثلاً راعياً لالتحام غرائز الشهوة بالعدوانية/.

لا بد من الاعتراف أن قراءة ساد بحاجة إلى بئس جهود فكرية متعبة، ووجود هذه الكتابات من المنجزات الجيلة .

إنه يرغب في أن يتحول الإنسان إلى مسویرمان؛ ليس في مواجهة أخيه الإنسان؛ بل في مواجهة مخاطر الطبيعة، ولكنه في النهاية يصر عن عجز الإنسان عن القيام والنجاح في هذه الأمنية.

يبقى المركز دي ساد أحد الأسماء الهامة في التاريخ الأدبي، وتبقى إسهاماته الجادة في تطور وظيفة الأدب وإصاقتها بمئات الإنسان الجسدية والنفسية والخلقية. إن ساد خلف تأثيراً هائلاً في الأجيال الأدبية والفكرية، والمذاهب والنظريات التي ولدت بعد رحيل ساد عن هذا العالم سنة 1814.

ليس بوسعنا أن نفهم «سادية» ساد الحقيقية التي ينشدها إلا بقراءة آثاره وعند ذاك ندرك كم أن ساد نفسه ليس «ساديّاً» بالمعنى الذي يرد بكثرة في معظم المناسبات بشكل يكاد يكون عابراً. ■

الكتب العشرة المفضلة لدى مئة كاتب فرانكوفوني

للؤلف: بلقالي كروم

ت: نبيل أبو صعب

ARCHIVE

ما هي الكتب العشرة المفضلة لديك؟ هذا هو السؤال البسيط الذي وجهناه إلى مئة كاتب. ولم نكن نقصد إجراء تحقيق قد يتخذ أهمية الاستطلاع أو الدراسة العلمية إلى حد ما، وإنما كنا نحاول بتواضع أكبر تحسس من أين يأتي، تقصد أدبيًا، الكتاب الفرنسيون والفرانكوفونيون حاليًا، وتحت رعاية أي من الكتاب الكبار يتخذون أماكنهم؛ وأية روايت لا نزاع حولها أو كتب أشد تواضعاً استلهموا وما زالوا يتزودون منها، ومن أجل أن نعرف أيضاً، وببساطة أكبر، ما هي الكتب الأثيرة لديهم، وما هي كتب حياتهم، مع قناعتنا أنه في الأوقات التي تعلن فيها نذر الشوم عزوف الجمهور عن الأدب والمطالعة، فإنه لن يكون ثمة ناصحون أكثر فاعلية من الكتاب أنفسهم.

تشهد قوائم الاختيارات التي سلمها لنا الكتاب المئة الذين جرى سؤالهم، على تنوع عظيم بناية: فقد جرى ذكر أكثر من ثلاثمئة عنوان. وثمة في العديد من هذه القوائم التي تحتوي كل منها على عشرة عناوين - وأحياناً أحد عشر أو اثني عشر، وهو خطأ في العدد يمكن إرجاعه تارة إلى السهو، وتارة إلى الاستحالة التامة

للقوف عند عشرة عناوين، وتارة ثالثة إلى روح «عدم الانضباط» المطلوبة، كما هي الحال عند أوليفيه رولان أوجان هاتزفيلد - تعايش محب ما بين كتب شكّلت منارات في التراث الأدبي العالمي وكتب شديدة الخصوصية وذات شعبية محدودة جداً.

وثمة دلالة أخرى: إذ لم يكن للمعيار اللغوي أهمية لدى كتابنا، عندما طُلب إليهم تحديد كتبهم المفضلة. وهكذا يبرز الكتاب الأجانب الذين وردت أسماءهم ضمن العشرين كاتباً الأكثر وروداً جنباً إلى جنب مع الكتاب الفرنسيين. وقد تجاوزت أسماء فوكتر ودوستوفسكي وفيرجينيا وولف وجويس وكافكا، بصورة طبيعية تماماً مع أسماء فلوير وسيلين وستندال ورامبو. مع ملاحظة أيضاً أن هذه الاختيارات تبرز بجلالة الوزن الضخم للرواية بين المطالعات المفضلة لدى كتابنا اليوم: بينما اتدسّ بضعة شعراء (رامبو، بودلير...) بين الكتاب العشرين الأكثر وروداً. كما نجح شكشير وبيكيت، في المسرح، في تجنب العياب التام. كما ينبغي الملاحظة أيضاً أن بيكيت قد حضر بعناوين رواياته أكثر مما حضر بوصفه كاتباً مسرحياً. وقد تفرّد بيير أسولين، كاتب السيرة الذاتية لمؤلف القصص المصورة مثل سلسلة تانتان، البلجيكي إيرجيه، يتضمن قائمة اسماً لقصة مصورة هي: زهرة اللوتس الزرقاء، التي تصور إحدى مغامرات تانتان.

ولنسجل أخيراً أن الكتاب المعاصرين لم يغيبوا، لكنهم كانوا نادرين جداً: فقد مثل دون مفاجا، جهة الأدب الفرنسي، بين «معاصرينا الرئيسيين» إيف بونفوا، وجان إيشنو (Ravel)، وبيير ميشون (vies minuscules)، وباتريك موديانو (un pedigree) وفيليب سولر (Paradis). يضاف إليهم، ربما بصورة غير متوقعة: جان جاك شيل (Rose poussière) بين الكتب المفضلة لدى كلوي ديوم، وكزافيه حسين ((16, Rue d'Avelghem) وقد اختاره ريجيس جوفريه، وآلان مابانكو (verre cassé) وقد أوردته جيلبر غاتور، وكذلك أيضاً هناك بيير باشيه ورينو كامبي... أما جهة الأدب الأجنبي فقد مثلها: فيليب روث، غارسيا ماركيز، آيان ميكويان وج.م. كويتزي والرائع سيبالد (المتوفى عام 2001).

ثمة ظل يهيمن دون منازع: إنه مارسيل بروست (البحث عن الزمن المفقود)؛ فقد ذكره كاتب من كل ثلاثة، يليه في الموقع الثاني، لكن خلف لوحة بروست الشاملة بمسافة بعيدة، رواية أوليس لجيمس جويس التي لم تظهر إلا في خيارات ثلاثة عشر

كاتباً من بين المئة الذين جرى سؤالهم. ثم تأتي ثنائية هوميروس: الإلياذة والأوديسة، لم يفاجئ انتصار بروس كاتب المقالات الأدبية والمدرس أوليفيه ديكرود فكتب: «يمثل كتاب البحث عن الزمن المفقود نوعاً من الأرض الخصبة بالنسبة للكتاب كما يرى جيليان غراك، فهو كتاب غير قابل للنضوب، وأثر لا ينتهي مطلقاً، وهو شديد التنوع، فقد ظل في بعض جوانبه راسخاً في القرن التاسع عشر بينما بدا في جوانب أخرى معاصراً تماماً. وهذه السمة غير القابلة للنضوب ترتبط أيضاً بحرية بروس الذي مزج الرواية بمقاطع تتعلق بالمقالة أو بأفكار حول الفن أو بكتابة السيرة الذاتية، أخيراً فإن البحث عن الزمن المفقود كتاب يمكن أن يقرأ مرات عدة وفي أعمار مختلفة، لنجد عند كل قراءة أشياء جديدة، كما لو أننا لم نقرأ من قبل مطلقاً». لقد جرى قبل عامين طرح السؤال ذاته على مئة وخمسة وعشرين كاتباً انكلوساكسونياً (إنكليزي، أمريكيين، أستراليين...) من أجل تحديد كتبهم المفضلة فاختاروا تولستوي بوصفه الكاتب المفضل، واحتلت روايته الرائعان: أنا كارنينا، والحرب والسلام الموقعين الأول والثالث على التوالي بين الكتب الأكثر وروداً. وقد رافقهما في المراتب الخمس الأولى مدام بوفاري لفلوري، لوليتا لنابوكوف، مغامرات هكلبيري فين لمارك توين، يلي ذلك شكسبير، فيتزجيرالد (غانسي العظيم) والبحث عن الزمن المفقود، قصص تشيخوف وكتاب Middle arch الكبير والرائع لجورج إيليويت. وقد أشار أحد المعلقين بعد دراسة هذه التوليفة عن قرب، والمعدة بناء على مئة وخمس وعشرين قائمة خيارات بالقول: «إن التفضيل الجماعي، كما بدا في هذه القائمة، يتجه بوضوح نحو الروايات الدراماتيكية الكبيرة التي تتحدث عن الحب والموت، وقد عبّرت عن شخصيات لا تنسى».

ويدل التوجه نحو الأعمال الروائية الكبرى التي تصور المجتمع تصويراً شاملاً بأساليب سردها الساذجة وبإطالها المجسدين بشكل مريع، فإن الكتاب الفرنسيين، وعلى الأقل، أولئك الذين طرحنا عليهم السؤال، باتوا يميلون إلى كبار الكتاب المعاصرين في القرن العشرين المتمثلين بجويس وكافكا، وولف، وهم يبدون من الشك أكثر مما يبدون من الثقة بتفوق الشخصية الرئيسية وبأهمية الرواية بوصفها سرّاً خالصاً. ويشير أوليفيه ديكرود: «كل هؤلاء الكتاب، بمن فيهم سيلين ورامبو، مسكونون بتساؤل حول الموضوع. ماذا تعني الشخصية الرئيسية؟ وماذا تعني وجهة النظر؟ ومن الذي يتكلم؟ لقد ظلت الشخصية عندهم مهدة جداً دائماً. إنهم كتاب

ي طرحون سؤال الهوية، وكتاب يضعون الواقع موضع النقاش بينما يقدمون عنه صورة مشوهة، بعيدة عن الواقعية، محاولين قول شيء جديد غير مسبوق، حوله. ستظل هذه التساؤلات حول الشخصية وإدراك العالم التي امتدت طوال القرن العشرين الأدبي، ستظل إذن حية بقوة اليوم بالنسبة للكتاب الفرنسيين، ويضيف: «وكم صدمني أن أرى ناتالي ساروت قد أوردت منذ خمسين عاماً في مقالتها «زمن الشك» أسماء فلوير وبروست ودوستوفسكي بين الكتاب الذين ينبغي للكتاب الاستناد إليهم لكي يقطع مع الدب الموروث عن القرن التاسع عشر (الذي لم تستثن منه سوى فلوير بينما شنت على بلزاك في المقابل)، ويبدع الرواية الجديدة. بعد ذلك بنصف قرن نجد الثلاثي ذاته، كما لو أن الفكرة عما هو حديث وعما هو جديد لم تتغير. وكما لو أننا لم نخرج من هذا التساؤل المتشكك حول الشخصية التقليدية، كما هي موجودة في أدب الخيال الواقعي».

ربما ينبغي إيقاف التحليل عند هذا الحد وعدم إجهاد أنفسنا باستخلاص تعليمات عامة وجماعية من خيارات شخصية تماماً وغالباً مزيفة. وأن لا ننسى أن عدداً هاماً من الكتاب هم هؤلاء بعد تسليمنا قوائمهم بالكتب العشرة المفضلة لديهم، على الإشارة إلى أنهم لم كانوا أعدوا قائمتهم في العتبة أو بعد أيام عدة فإنها ربما ستكون مختلفة. وختاماً لنشر إلى أمر مشير للفضول غير متوقع ولطيف: حضور رواية أميرة كليف في «قائمة الجوائز» هذه وفي موقع ممتاز جداً. فكتاب السيدة لا فاييت الذي كان مرجعاً بدهياً وصادقاً لكتاب عديدين، أفاد أيضاً من دون شك من شغف ظرفي ساخر و«كفاحي» يمكن ربطه بالهجمات المتكررة التي كان ضحيتها السيد نيكولا ساركوزي منذ شهر شباط من عام 2006. وما يعزز هذا الافتراض تطور مبيعات الرواية في المكتبات، التي قفزت من سبعة آلاف نسخة في العام إلى ما يقارب الضعف في السنة المنصرمة، مما شجع على إعادة طباعتها.

الكتاب الأكثر وروداً

مارسيل بروست	33 مرة
ويليام فوكنر	24 مرة
غوستاف فلوير	23 مرة
فيودور دوستوفسكي	16 مرة
فيرجينيا وولف	15 مرة

جيمس جويس	14 مرة
فرانز كافكا	14 مرة
لويس فيردينان سيلين	13 مرة
صامويل بيكيت	11 مرة
آرثر رامبو	11 مرة
ستاندال	10 مرات
مدام لافاييت	9 مرات
ليون تولستوي	9 مرات
مالكوم لوري	9 مرات
ويليام شكسبير	9 مرات
هيرمان ميلفيل	9 مرات
بريمو ليفي	9 مرات
جورج باتاي	9 مرات
جان جينون	9 مرات
شارل بودلير	8 مرات
هومبروس	8 مرات
أندريه بریتون	8 مرات
ألبير كامي	8 مرات
ميفيل دي سرفانتس	8 مرات

أما الكتب الأكثر وروداً فهي

- البحث عن الزمن المفقود	لمارسيل بروست	33 مرة
- أوليس	لجيمس جويس	13 مرة
- الألياذة والأوديسة	لهوميروس	9 مرات
- أميرة كليف	لمدام لافاييت	9 مرات
الصخب والغضب	لويليام فوكنر	8 مرات
إيسالون، إيسالون	لويليام فوكنر	8 مرات
أزهار الشر	لبودلير	8 مرات

8 مرات	لماكوم لوري	تحت البركان
8 مرات	لسرفانتس	دون كيخوته
7 مرات	لقلووير	التربية العاطفية
6 مرات		التوراة
6 مرات	لبورخيس	قصص خيالية
6 مرات	لكافكا	الصحيفة
6 مرات	ميلفيل	موبي ديك
6 مرات	دوستوفسكي	الإخوة كارامازوف
6 مرات	رامبو	فصل في الجحيم
5 مرات	تولستوي	أنا كارنينا
5 مرات	فلوير	مراسلات
5 مرات	دانتى	الكوميديا الإلهية
5 مرات	دي لاكلو	العلاقات الخطرة
5 مرات	بولغاكوف	المعلم ومارغريتا
5 مرات	شاتو بريان	مذكرات ما بعد القبر
5 مرات	لشالاموا	حكايات توليما
5 مرات	لبريموليفي	لو كان إنساناً
5 مرات	لسيلين	رحلة آخر الليل

■ Téliorama عن موقع